Imágenes simbólicas

E. H. Gombrich

Del agrupamiento temático de los muy numerosos estudios que jalonan la fecunda trayectoria intelectual de Ernst H. Gombrich nacieron tres volúmenes, englobados bajo el título general de *Estudios sobre el arte del Renacimiento: El legado de Apeles* (AF 23), sobre el papel de la tradición clásica en el arte occidental; *Norma y forma* (AF 39), sobre las cuestiones del estilo, el mecenazgo y el gusto, y este *Imágenes simbólicas*, que está dedicado a problemas de interpretación simbólica.

Junto a los estudios que analizan el potencial simbólico de imágenes creadas por Botticelli, Rafael, Mantegna, Poussin y otros maestros, destacan de manera especial en este volumen su integradora introducción, en la que se plantean los objetivos y límites de la iconología, e *«Icones Symbolicae»*, el ensayo que da título al libro, donde partiendo de la situación en el arte clásico y medieval Gombrich contempla las implicaciones filosóficas del simbolismo visual del Renacimiento.

Sir Ernst H. Gombrich fue hasta 1976 director del Warburg Institute y catedrático de Historia de la Tradición Clásica en la Universidad de Londres. Autor de enorme influencia entre las generaciones posteriores de historiadores del arte, entre sus obras mayores figura la *Historia del arte* (AF 5).

epublibre

Ernst H. Gombrich

IMÁGENES SIMBÓLICAS

Estudios sobre el arte del Renacimiento

ePub r1.1
Titivillus 27.12.2020

Título original: *Symbolic Images - Studies in the Art of the Ranaissance II*
Ernst H. Gombrich, 1972
Traducción: Remigio Gómez Díaz

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1

Indice

Prefacio

Introducción: objetivos y límites de la iconología
La indefinición del significado — Iconografía e iconología — La teoría del *decorum* — La falacia del diccionario — Filosofías del simbolismo — ¿Niveles de significado? — La óptica psicoanalítica — Códigos y alusiones — Los géneros.
Apéndice: El programa de Annibale Caro para Taddeo Zuccaro

Tobías y el ángel

Las mitologías de Botticelli: Estudio sobre el simbolismo neoplatónico de su círculo
Una postdata a modo de prefacio
Introducción
«La primavera»
Interpretaciones anteriores — La óptica histórica: la carta de Ficino al mecenas de Botticelli — Venus, según Apuleyo — ¿Interpretaciones erróneas del texto? — Descripción y simbolismo en Apuleyo — Las Gracias y el problema de la exégesis — Explicación tipológica
La Academia platónica y el arte de Botticelli
Ficino y el mecenas de Botticelli — Marte y Venus — Palas y el Centauro — El nacimiento de Venus — Los frescos de la Villa Lemni — Ficino y el arte.
Apéndice: Tres cartas de Lorenzo de Pierfrancesco de Médicis no publicadas hasta ahora

Una interpretación del «Parnaso» de Mantegna

La *Stanza della Segnatura* de Rafael y la índole de su simbolismo.

Hipnerotomaquiana
Bramante y la *Hypnerotomachia Poliphili*

El jardín del Belvedere como arboleda de Venus
Giulio Romano y Sebastiano del Piombo

La *Sala dei Venti* del Palazzo del Te

El asunto del *Orión* de Poussin

***Icones Symbolicae*: Las filosofías del simbolismo y su relación con el arte.**

Introducción
I. La personificación de las ideas
II. La tradición didáctica La sociedad de los conceptos — Los atributos — La descripción y la definición en el arte medieval - Ripa y la tradición aristotélica.
III. El neoplatonismo: Giarda y sus antecesores El universo platónico — La interpretación cristiana — Dionisio el Areopagita - Las dos vías — El simbolismo analógico — La imagen mística.
IV. La confluencia de tradiciones La filosofía de la impresa — La función de la metáfora — La paradoja y la trascendencia del lenguaje.
V. El significado y la magia El poder del símbolo — Efecto y autenticidad - Apariciones y portentos — Arte y creencia.
VI. La herencia De Giarda a Galileo — La Era de la Razón - Alegoría versus símbolo — El resurgimiento del neoplatonismo, de Creuzer a Jung.
Apéndice: Introducción a Christophoro Giarda, Bibliothecae Alexandrinae *Icones Symbolicae*

Nota bibliográfica

Lista de ilustraciones

Indice alfabético

Notas

Prefacio

En el prefacio de mi obra *Norm and Form*, dedicada a los problemas del estilo, el mecenazgo y el gusto en el Renacimiento italiano, decía que se hallaba en preparación una segunda parte sobre el tema del simbolismo renacentista. Resultó luego que tardé más tiempo del previsto en terminar esta continuación, pues decidí apartarme del principio al que me había atenido en el libro anterior y también en *Meditations on a Hobby Horse*. Eran éstos recopilaciones de trabajos ya publicados, mientras que más de un tercio de la presente obra es material nuevo. Sentí la necesidad de actualizarla, no ya añadiendo referencias bibliográficas (que nunca pueden ser completas), sino tratando de clarificar la situación actual de esta importante rama de los estudios sobre el Renacimiento.

Para el siglo XIX el Renacimiento era un movimiento de liberación del frailuno dogmatismo medieval que expresaba su recién hallado goce del placer sensual en la celebración artística de la belleza física. Algunos de los historiadores más importantes de la pintura renacentista, tales como Berenson y Wölfflin, se mantuvieron bajo el hechizo de esta interpretación, para la que ocuparse del simbolismo resultaba una pedantería irrelevante. Uno de los primeros eruditos en reaccionar enérgicamente contra este esteticismo *fin de siècle* fue Aby Warburg, fundador del Instituto Warburg, al que he estado ligado durante la mayor parte de mi vida académica. En su biografía intelectual, publicada por mí recientemente, he puesto de relieve lo penoso que le resultó emanciparse de esta óptica histórica para hacernos comprender la im-

portancia que los mecenas y artistas de la época concedían a ciertos asuntos que ya no se pueden explicar sin recurrir a tradiciones esotéricas olvidadas.

Fue esta necesidad la que dio origen al estudio sistemático del simbolismo del Renacimiento, estudio que frecuente y unilateralmente se suele identificar con las actividades del Instituto Warburg. Tuvo su representante más influyente en el gran Erwin Panofsky, a quien debemos que esta nueva y fertilísima disciplina sea conocida con el nombre de Iconología. Este nuevo planteamiento también hubo de modificar necesariamente el carácter de la literatura artística: mientras que a los antiguos maestros del género les era dado analizar las armonías formales de las obras maestras del Renacimiento en fluidas páginas de lúcida prosa, los estudios iconológicos tienen que llevar un nutrido número de notas a pie de página en las que se citan e interpretan textos oscuros. Este trabajo detectivesco tiene, por supuesto, sus peculiares emociones, y espero que mi extenso y polémico ensayo sobre *Las mitologías de Botticelli* transmita parte de la alegría que sentí al reemprender este tipo de investigación después de seis años de trabajo durante la guerra.

Sin embargo, ya en aquellos momentos tuve la sensación, y dejé constancia de ello, de que la relativa facilidad con que podía recurrirse a textos neoplatónicos para encontrar las claves de las pinturas mitológicas renacentistas planteaba un problema de método: ¿cómo decidir si en un caso concreto estamos autorizados a usar esta clave y cuál de las muchas posibilidades que se nos ofrecen elegir? El problema se agudizaba cuando distintos expertos nos presentaban interpretaciones dispares, todas ellas sustentadas por un enorme caudal de erudición. El número de relaciones nuevas entre pinturas y textos

que un tribunal de justicia aceptaría como prueba resultaba lamentablemente bajo. El paso del tiempo y la asiduidad con que se ha aplicado el método sin los controles adecuados no han hecho más que alimentar estos recelos. El mismo Erwin Panofsky manifestó sus escrúpulos con su cortesía y agudeza inagotables en una observación que he adoptado como lema de la Introducción a la presente obra. Esta nueva introducción sobre *Objetivos y límites de la iconología* va dirigida principalmente a los colegas estudiosos de una técnica que seguirá siendo indispensable para los historiadores del arte. En mi conferencia hasta ahora no publicada sobre la *Stanza della Segnatura* de Rafael, el más importante de los ciclos simbólicos del Renacimiento, se examina una cuestión estética que puede preocupar más aún al amante del arte.

Por incompleta que pueda resultar esta conferencia, basta para poner de manifiesto, creo yo, que los reparos que tantas veces se le han formulado a la iconología por concentrarse supuestamente más en los aspectos intelectuales del arte que en los formales nacen de un malentendido. No podemos escribir la historia del arte sin tener en cuenta las distintas funciones que las diferentes sociedades y culturas asignan a la imagen visual. En el prefacio de *Norm and Form* señalaba yo que la creatividad del artista sólo puede desenvolverse en cierto clima, y que éste tiene sobre las obras de arte resultantes tanta influencia como el clima geográfico sobre la forma y la índole de la vegetación. Podría añadir aquí que la función que se pretende cumpla una obra de arte puede orientar el proceso de selección y reproducción no menos de lo que lo hace en jardinería y agricultura. Una imagen con la que se pretenda revelar una realidad supe-

rior, religiosa o filosófica, adoptará una forma diferente de otra cuya finalidad sea la imitación de las apariencias. Lo que nos ha enseñado la iconología es hasta qué punto ese objetivo de reflejar el mundo invisible de los entes espirituales se daba por supuesto no sólo en el arte religioso, sino también en muchas disciplinas del secular.

Tal es el tema de mi trabajo *Icones Symbolicae*, del que recibe nombre la presente obra. Es el más largo y me temo que el más técnico de los ensayos aquí reunidos. En su forma originaria trataba concretamente del concepto neoplatónico de las imágenes como instrumentos de una revelación mística. Luego he aumentado considerablemente su alcance para tener más en cuenta las también influyentes enseñanzas de la filosofía aristotélica, que relacionan la imagen visual con los mecanismos didácticos de las escuelas medievales y con la teoría retórica de la metáfora He ensanchado asimismo el espacio cronológico de esta investigación para mostrar la supervivencia de estas ideas en el romanticismo y hasta en las teorías del simbolismo propuestas por Freud y Jung.

En esto, confío, reside la justificación de hacer accesibles al público en general estudios tan especializados. El interés de las tradiciones que analizan va más allá del puramente arqueológico. Influyen aún en nuestro modo de hablar y pensar sobre el arte de hoy. Cuando estaba trabajando en esta obra recibí una invitación para acudir a una exposición individual en el Royal College of Art que llevaba una cita tomada de la introducción a su catálogo (de Peter Bird): «Una imagen de algo trascendente que apunta hacia un mundo invisible de sentimiento e imaginación». La alabanza convencional de los enigmáticos símbolos creados por los artistas contemporáneos sigue siendo un eco de los antiguos conceptos metafísi-

cos aquí examinados. Conociendo sus antecedentes y connotaciones podremos determinar con más facilidad la medida en que conviene aceptar o rechazar tales pretensiones.

Deseo por último agradecer a los editores de las publicaciones en que aparecieron por vez primera estos ensayos, sobre todo a mis colegas del Consejo Editorial del *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, el haberme permitido reproducirlos. El Sr. David Thomason y la Srta. Hilary Smith tuvieron la amabilidad de ayudarme a preparar el manuscrito, y el Dr. I. Grafe, de la Phaidon Press, se mostró tan incansable y perspicaz como siempre con su apoyo y su consejo.

Londres, junio de 1971

E. H. G.

Introducción:
Objetivos y límites de la iconología

Hay que reconocer que existe el peligro de que la iconología no sea lo que la etnología frente a la etnografía, sino lo que la astrología frente a la astrografía.

Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, [*El significado de las artes visuales*, Alianza Editorial], Nueva York, 1955, pág. 32.

La indefinición del significado

En el centro de Piccadilly Circus, el corazón de Londres, está la estatua de Eros (figura 1), lugar de encuentro y distintivo de los barrios de diversión de la metrópoli. Las celebraciones populares que en 1947 saludaron el regreso, como señor de los festejos, del dios del amor, procedente del lugar seguro a que había sido trasladado el monumento al comenzar la guerra, demostraron lo mucho que este símbolo había llegado a significar para los londinenses[1]. Sin embargo, se sabe que la figura del joven alado que lanza sus flechas invisibles desde lo alto de una fuente no representaba en la intención de su autor al dios del amor terreno. La fuente fue erigida entre 1886 y 1893 como monumento a un gran filántropo, el séptimo conde Shaftesbury, paladín de la legislación social cuya conducta en este terreno le había convertido, en las palabras de la inscripción de Gladstone en el monumento, en «un ejemplo para su orden, una bendición para este pueblo y un nombre que siempre será recordado por él con gratitud». La declaración que hiciera el Comité pro-monumento dice que la fuente de Albert Gilbert «es puramente simbólica, y representa la Caridad cristiana». En palabras del propio artista, recogidas diez años más tarde en una conversación, su deseo fue cierta-

mente simbolizar la obra de lord Shaftesbury: «el Amor con los ojos vendados lanza indiscriminada, pero deliberadamente, sus proyectiles de bondad, siempre con la celeridad que al ave le dan sus alas, sin detenerse nunca a tomar aliento o a reflexionar críticamente, sino elevándose cada vez más, insensible a los riesgos y peligros que corre».

1. Albert Gilbert: *Eros*. Londres, Piccadilly Circus.

Ocho años más tarde, otra afirmación del artista nos lo muestra inclinándose ligeramente hacia la interpretación popular de la figura. «El conde llevaba en el corazón la idea del mejoramiento de las masas», escribió en 1911, «y sé que le preocupaba enormemente la población femenina y su empleo. Por ello, sumado este cono-

cimiento a mi experiencia de las costumbres continentales, proyecté la fuente de manera que una especie de imitación de la alegría foránea pudiera tener cabida en el sombrío Londres». ¿No será Eros, a fin de cuentas, Eros?

Pero existe todavía un motivo más de confusión. Un persistente rumor ha atribuido al artista la intención de aludir al nombre de Shaftesbury presentándonos a un arquero con su arco apuntando hacia abajo, como si la flecha (*shaft*) hubiera quedado enterrada (*buried*) en el suelo. Por lo menos un testigo decía en 1947 haber escuchado esta explicación de labios del artista antes de descubrirse el monumento. Por desgracia el propio Gilbert, en su informe de 1903, situaba este «tonto juego de palabras» de «algún ingenioso Solón» entre las muchas afrentas que tuvo que soportar cuando se exhibió la fuente, que no le habían dejado terminar con arreglo a su proyecto. Su idea era construir una fuente de agua potable, y reconocía en el mismo contexto que las cadenas que sujetaban las cubetas las había proyectado basándose en las iniciales de Shaftesbury, idea que evidentemente consideraba muy superior a la que con tal vehemencia rechazaba.

Pese a lo próxima a nuestros días que es esta historia —Gilbert murió en 1934— el concienzudo autor del *Survey of London* a cuya investigación debemos los datos antedichos confiesa que existe cierto grado de incertidumbre. ¿Cuánto significado tenía en mente el artista? Sabemos que era enemigo de la «escuela de chaqueta y pantalón» de monumentos públicos y que se esforzó por convencer al Comité para que aceptase una imagen diferente para el monumento. Había ganado fama esculpiendo temas mitológicos como «Ícaro», y le cautivaban a

todas luces las posibilidades artísticas de incorporar al monumento otra de esas figuras que exigían levedad de toque; su Eros sosteniéndose de puntillas constituye una variante del famoso problema escultórico del que es ejemplo tan brillante el *Mercurio* de Juan de Bolonia (figura 2). ¿No sería lógico decir que fue éste el significado de la obra que contó para el artista, independientemente de la referencia simbólica o de las alusiones con juegos de palabras que han pasado a ser preocupación del iconólogo? Pero cualesquiera que fueran los motivos que determinaron a Gilbert a elegir este tema, también se vería obligado a convencer al Comité adaptando sus deseos a un encargo y a una situación dados. La disputa sobre si fue el Comité o el artista quien determinó el «verdadero» significado de la escultura no nos llevaría a parte alguna. Lo que tras semejante discusión podríamos sacar en limpio sería tan sólo que «significado» es un término escurridizo, especialmente si se aplica a imágenes en lugar de a afirmaciones. En realidad el iconólogo puede mirar con melancolía la inscripción de Gladstone anteriormente citada. Todo el mundo entiende lo que significa. Tal vez a algunos de los que pasan por delante haya necesidad de explicarles la frase de que Shaftesbury fue «un ejemplo para su orden», pero ninguno pondrá en duda que tiene un significado que es posible determinar. Es como si las imágenes ocuparan una curiosa posición a medio camino entre las frases del idioma, que se pretende transmitan un significado, y los seres de la naturaleza, a los que tan solo podemos atribuir un significado. Al ser descubierta la fuente de Piccadilly, uno de los oradores la calificó de «monumento a lord Shaftesbury de lo más apropiado, pues siempre da el agua por igual a ricos y pobres…». Una comparación fácil de ha-

cer, un tanto trivial incluso; nadie sacaría de ella la consecuencia de que las fuentes simbolicen la filantropía —dejando aparte el hecho de que el darle al rico sería algo no cubierto por este concepto.

2. Juan de Bolonia: *Mercurio*. Florencia, Museo Nazionale.

Pero ¿y el significado de las obras de arte? Parece bastante plausible hablar de varios «niveles de significado» y decir por ejemplo que la figura de Gilbert tiene un significado *representacional* —un joven alado—, que esta representación puede remitirse a un joven concreto, a saber, el dios Eros, que la convierte en *ilustración* de un mito, y que a Eros se le utiliza aquí como *símbolo* de la

Caridad[2]. Pero, miradas las cosas más de cerca, esta manera de entender el significado se viene abajo a todos los niveles. En cuanto comenzamos a formular preguntas delicadas desaparece la aparente trivialidad del significado representacional y nos sentimos tentados a cuestionar la necesidad de remitir invariablemente la forma del artista a alguna significación imaginada. A algunas de estas formas, por supuesto, se las puede designar y clasificar, como es el caso de un pie, un ala o un arco, pero otras se zafan de esta red de clasificación. No cabe duda de que se ha pretendido en parte que los monstruos ornamentales que rodean la base (figura 3) representen criaturas marinas, pero en semejante composición ¿dónde termina el significado y dónde empieza el esquema decorativo? En la interpretación de las convenciones representacionales hay mucho más de lo que «ve el ojo» literalmente. El artista depende mucho más que el escritor de lo que en *Art and Illusion* he llamado «la participación del espectador». Es característico de la representación el que nunca se pueda llevar la interpretación más allá de un cierto nivel de generalidad. La escultura no sólo excluye el color y la textura, sino que tampoco puede denotar escala de tamaño alguna más allá de sí misma. En la imaginación de Gilbert lo mismo pudo ser Eros un niño que un gigante: no podemos decirlo.

3. Detalle de la basa de *Eros* (figura 1).

Aunque al intérprete ansioso de llegar al significado del conjunto puedan parecerle de poca importancia estas limitaciones de la imagen, el siguiente nivel de ilustración presenta problemas más graves. Es evidente que se ha buscado que algunos aspectos de la figura faciliten la identificación; el joven arquero alado (figura 143) evoca, en la mente del occidental culto, una única figura: la de Cupido. Esto es aplicable a las imágenes exactamente igual que al texto literario. La diferencia crucial entre los dos reside por supuesto en el hecho de que una descripción verbal nunca puede dar tantos detalles como necesariamente ha de darlos una imagen. De aquí que cualquier texto ofrezca multitud de posibilidades a la imaginación del artista. Un mismo texto se puede ilustrar de incontables maneras. Por eso nunca es posible reconstruir a partir de una única obra de arte dada el texto que ilustraba. Lo único que sabemos de seguro es que no todas sus propiedades pueden figurar en el texto, pero sólo podremos averiguar cuáles sí y cuáles no una vez hayamos identificado el texto por otros medios.

Mucho se ha hablado sobre la tercera tarea de la interpretación, el establecimiento de referencias simbólicas

en nuestro caso particular, tratando de demostrar lo esquivo que es el concepto de significado. Eros significaba una cosa para los juerguistas londinenses y otra para el Comité pro-monumento. El juego de palabras de las flechas enterradas parece dar cuenta tan cabal de las circunstancias que se podría afirmar que no puede tratarse de un mero accidente. Pero ¿por qué no? La esencia del ingenio consiste en explotar tales accidentes y descubrir significados donde nadie pretendió que los hubiera.

¿Pero importa eso? ¿Es realmente la intención lo que primero ha de preocupar a un iconólogo? Se ha puesto casi de moda el negarlo, y más aún desde que el descubrimiento del inconsciente y de su papel en el arte parece haber socavado el concepto usual de intención, pero yo diría que ni los tribunales de justicia ni los de la crítica podrían seguir funcionando si verdaderamente prescindiéramos de la noción de significado intencional.

Afortunadamente esta opinión la ha sostenido ya con enorme acierto D. E. Hirsch en una obra sobre crítica literaria, *Validity in Interpretation*[3]. El principal objetivo de este sobrio libro es precisamente el de rehabilitar y justificar la vieja idea de sentido común de que una obra significa lo que su autor pretendió que significase, y que es esa intención la que el intérprete debe hacer lo posible por averiguar. Para dar cauce a esta restricción del término *significado* propone Hirsch introducir otros dos que tal vez prefiera usar el intérprete en ciertos contextos: *significación* e *implicación*. Hemos visto por ejemplo que la significación de la figura de Eros ha cambiado desde la época en que fue erigida hasta hacerse irreconocible. Pero precisamente en razón de tales situaciones rechaza Hirsch la fácil idea de que una obra signifique simplemente lo que significa para nosotros. El significa-

do era el pretendido de simbolizar la Caridad de lord Shaftesbury. Sin duda puede decirse también que la elección de la figura de Eros ha tenido *implicaciones* que explican tanto su significado como su posterior cambio de significación. Pero mientras que la interpretación del significado puede dar por resultado una afirmación sencilla como la realizada por el Comité pro-monumento, la cuestión de la implicación siempre queda abierta. Y así hemos visto que Gilbert se oponía a la «escuela de chaqueta y pantalón» y deseaba con su elección aportar una nota de alegría foránea a la cargada atmósfera de la Inglaterra victoriana. Para explicar e interpretar una intención de este tipo habría que escribir un libro, y ese libro no haría más que arañar la superficie, aborde la herencia del puritanismo o la idea del «júbilo foráneo» prevaleciente en la penúltima década del XIX. Pero esta característica de ser interminable la interpretación de las implicaciones de ninguna manera es exclusiva de las obras de arte, sino que es aplicable a cualquier declaración inserta en la historia. Gladstone, se recordará, calificaba a lord Shaftesbury en la inscripción del monumento de «ejemplo para su orden». No todos los lectores modernos captarán de inmediato el significado de ese término, pues ya no solemos decir que los pares constituyen un orden. Pero en este caso, como siempre, es evidente que el significado que buscamos es el que Gladstone se propuso transmitir. Quería exaltar a lord Shaftesbury como alguien a quien los que eran pares como él podían y debían emular.

Las implicaciones de la inscripción, por otra parte, están quizás más abiertas a la especulación. ¿Se insinuaba una polémica política al llamar al conde «ejemplo para su orden»? ¿Quería Gladstone dar a entender que otros

miembros de su orden se interesaban demasiado poco por la legislación social? Investigar y explicar estas implicaciones nos llevaría de nuevo a una inacabable vuelta atrás.

Hallaríamos sin duda de camino testimonios fascinantes sobre Gladstone y sobre la situación de Inglaterra, pero esa tarea excedería con mucho la mera interpretación del significado de la afirmación de Gladstone. Refiriéndose como lo hace a la literatura más que al arte, Hirsch llega a la conclusión de que el significado pretendido de una obra sólo lo podemos determinar una vez que hayamos decidido a qué categoría o género literario se pretendió que perteneciera la obra en cuestión. Si primero no tratamos de averiguar si se pretendió que una determinada obra literaria fuera una tragedia seria o una parodia, es probable que nuestra interpretación resulte errónea. Puede parecer a primera vista sorprendente que se insista tanto sobre la importancia de este paso inicial, pero Hirsch demuestra de modo muy convincente lo difícil que resulta volver sobre los propios pasos una vez emprendido un camino falso. Se sabe de algunos que se han reído de una tragedia por haberla tomado por una parodia[4].

Aunque las tradiciones y funciones de las artes visuales difieren considerablemente de las de la literatura, la importancia que para la interpretación tienen las categorías o géneros es la misma en ambas esferas. Una vez establecido que Eros pertenece a la tradición o institución de las fuentes conmemorativas, ya no es probable que nuestra interpretación resulte gravemente errónea. Si lo tomásemos por un anuncio de la zona teatral londinense nunca podríamos encontrar el camino para volver al significado pretendido.

Iconografía e iconología

Podría argüirse que las conclusiones sacadas de un ejemplo tomado del arte victoriano tardío difícilmente pueden aplicarse a la situación muy diferente del arte renacentista que, al fin y al cabo, constituye el tema principal de estos estudios. Pero siempre conviene al historiador proceder de lo conocido a lo desconocido, y le sorprenderá menos toparse con ese carácter esquivo del significado que asedia al intérprete del arte del Renacimiento después de haberse encontrado con un problema equivalente a la puerta misma de su casa.

Además, los principios metodológicos sentados por Hirsch, en especial el principio de la primacía de los géneros —si así puede llamarse— son aplicables al arte del Renacimiento con mayor propiedad aún que al del siglo XIX. Si no existieran tales géneros en las tradiciones del arte occidental, la labor del iconólogo sería en verdad desesperada. Si una imagen cualquiera del Renacimiento pudiera ilustrar un texto cualquiera, si no pudiéramos presumir que una hermosa mujer con un niño en brazos representa a la Virgen con el Niño Jesús, y ello fuera una posible ilustración de cualquier novela o relato en el que nazca un hijo, o incluso de un manual sobre crianza de niños, nunca podríamos interpretar las imágenes. Gracias a que existen géneros tales como el retablo y repertorios tales como leyendas, mitologías o composiciones alegóricas, es factible identificar los temas. Y aquí, lo mismo que en la literatura, un error de partida en la determinación de la categoría a que pertenece la obra o, peor todavía, el desconocimiento de las diversas categorías posibles, causará el extravío del más perspicaz de los intérpretes. Me acuerdo de un estudiante muy dotado al que tan lejos llevó su entusiasmo por la iconología que

interpretó a Santa Catalina con su rueda como una imagen de la Fortuna. Como la santa había aparecido en el ala de un altar que representaba la Epifanía, de ahí pasó a especular sobre el papel del Destino en la historia de la salvación, línea de pensamiento que fácilmente le hubiera llevado a pretender la presencia de una secta herética de no habérsele señalado su error de partida.

Se suele suponer que identificar los textos ilustrados en una imagen religiosa o secular dada es misión de la iconografía Igual que ocurre en los demás trabajos de investigación histórica detectivesca, para resolver los rompecabezas iconográficos hace falta suerte además de cierto bagaje de conocimientos básicos. Pero si esa suerte se tiene, los resultados de la iconografía pueden a veces alcanzar las cotas de exactitud exigibles a una prueba. Si se puede hacer corresponder una ilustración compleja con un texto que dé cuenta de sus principales rasgos, puede decirse que el iconógrafo ha demostrado lo que pretendía. Si existe una serie completa de tales ilustraciones que se corresponde con una serie análoga en un texto, la posibilidad de que esta correspondencia se deba al azar es verdaderamente remota Creo que en esta obra hay tres ejemplos que satisfacen este requisito. Uno de ellos identifica el texto o textos ilustrados en la *Sala dei Venti* del Palazzo del Te (págs. 191-207); el segundo explica la versión de la historia de Venus y Marte del mismo palacio (págs. 188-189); y el tercero relaciona el *Orión* de Poussin con un texto que no sólo narra, sino que también explica la historia, explicación que Poussin incorporó a su ilustración (págs. 209-212).

Otros ensayos se detienen en interpretaciones más especulativas, pero en ese caso los problemas que abordan son más iconológicos que iconográficos. No es que la

distinción entre estas disciplinas sea muy clara, o que importe mucho clarificarla. Pero a grandes rasgos entendemos por iconología, desde los estudios pioneros de Panofsky, la reconstrucción de un programa más que la identificación de un texto concreto.

No hay más que explicar el procedimiento para que se evidencien tanto su interés como sus riesgos. Existen en el arte del Renacimiento italiano cierto número de imágenes o ciclos que no pueden explicarse como ilustración directa de un texto existente dado. Sabemos además que ocasionalmente los mecenas o se inventaban temas que querían ver representados o, las más de las veces, se agenciaban la colaboración de alguna persona culta que le diera al artista lo que llamamos un «programa». Resulta difícil averiguar si esta costumbre estaba o no tan generalizada, sobre todo en el siglo XV, como parecen señalar algunos estudios modernos; pero es cierto que ha llegado a nosotros una gran cantidad de ejemplos de esta especie de «libretos» procedentes de la segunda mitad del siglo XVI en adelante. Si estos programas a su vez contuvieran creaciones originales o fantasías, la empresa de reconstruir el texto perdido a partir de la imagen volvería a tener muy pocas posibilidades de éxito. Pero no ocurre así. El género de los programas estaba basado en ciertas convenciones, convenciones firmemente enraizadas en el respeto renacentista por los textos canónicos de la religión y de la Antigüedad. Conociendo estos textos y conociendo la imagen, el iconólogo procede a tender un puente entre ambas orillas para salvar el foso que separa la imagen del tema. La interpretación se convierte en reconstrucción de una prueba perdida. Esta prueba, además, no sólo debe ayudar al iconólogo a determinar cuál es la historia ilustrada, sino que su objetivo es averiguar

el significado de esa historia en ese contexto concreto: reconstruir —en el caso de nuestro ejemplo— lo que se pretendía significase Eros en la fuente. Tendrá pocas posibilidades de éxito si no sabe hacerse cargo del tipo de programa que es probable impusiera a un artista un comité pro-monumento de la época victoriana. Pues, por lo que respecta a la obra como tal, no hay límites en cuanto a las significaciones que pueden leerse en ella. Hemos dicho que las figuras como de pez que rodean la fuente eran ornamentales pero ¿no podrían hacer alusión al pez-símbolo de Cristo o, a la inversa, representar a monstruos de los que triunfa el Eros-Caridad?

Uno de los ensayos de esta obra aborda los problemas derivados de esta incertidumbre metodológica. Plantea la cuestión de si las interpretaciones de la *Stanza della Segnatura* de Rafael no habrán ido con frecuencia demasiado lejos. Aun cuando es improbable que sus planteamientos concretos alcancen asentimiento universal, no puede dejarse de abordar el problema de los límites de la interpretación en una obra dedicada al simbolismo en el arte del Renacimiento. Pues toda investigación iconológica depende de nuestra idea previa respecto a lo que estábamos buscando o, en otras palabras, de nuestra opinión sobre lo que es o no plausible en el seno de una época o un ambiente dados.

La teoría del decorum

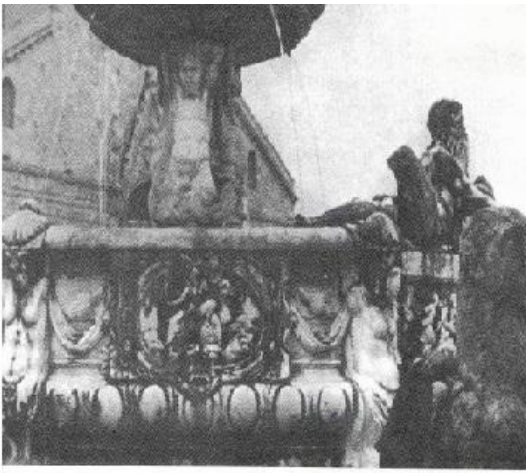
Volvemos de nuevo a la «primacía de los géneros» antes postulada. No es este lugar, evidentemente, para ensayar la catalogación de todas las categorías y usos del arte que puedan documentarse en el Renacimiento. No es que tal catalogación no fuera a tener éxito: Emile Mâle[5] ha mostrado los principios que podrían servir de base a tal empresa en el terreno del arte religioso, y Pigler[6]

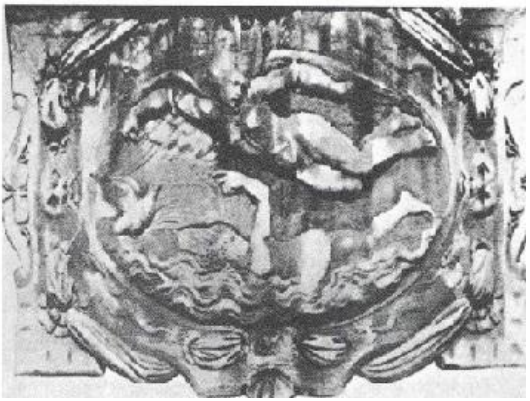
y Raymond van Marle[7] la han comenzado al menos para temas seculares. Pero esto es de más utilidad para el iconógrafo, que así puede contar con una lista de posibles temas, que para el iconólogo.

Afortunadamente los autores del Renacimiento no han permanecido totalmente silenciosos acerca de los principios que debían regir la aplicación de estos temas en contextos concretos. Partían obviamente de la consideración dominante en toda la tradición clásica: el concepto de *decorum*. Este término tuvo en el pasado una aplicación más amplia que hoy en día. Significaba «lo adecuado». Hay una conducta adecuada en determinadas circunstancias, una manera de hablar adecuada en ciertas ocasiones y, por supuesto, también unos temas adecuados en contextos concretos.

Lomazzo presenta, en el sexto libro de su *Trattato*[8], una lista de sugerencias para lugares diversos comenzando, curiosamente, por los cementerios, para los que propone varios episodios bíblicos tales como la muerte de la Virgen, la muerte de Lázaro, el Descendimiento de la Cruz, el entierro de Sara, Jacob agonizante profetizando, el entierro de José y «esas historias lúgubres de las que tantos ejemplos encontramos en las Escrituras» (cap. XXII). Para las salas de consejo, por su parte, utilizadas por los «príncipes y señores seculares», recomienda temas tales como Cicerón hablando sobre Catilina ante el Senado, la asamblea de los griegos antes de embarcarse para Troya, las disputas entre militares y sabios tales como Licurgo, Platón y Demóstenes entre los griegos y Bruto, Catón, Pompeyo y los césares entre los romanos, o la controversia entre Ayax y Ulises por las armas de Aquiles. Prosigue con una lista aún más larga de asuntos bíblicos y de la Antigüedad para los tribunales de justi-

cia y de hazañas de valor militar para los palacios, en tanto que las fuentes y jardines exigen «historias de los amores de los dioses» en las que aparezcan «el agua, los árboles y otras cosas alegres y placenteras», tales como Diana y Acteón, Pegaso dando nacimiento a las fuentes de Castalia, las Gracias bañándose en un manantial, Narciso junto al pozo, etc.





4. Giovanni Angelo Montorsoli: *La Fuente de Orión*, 1548. Messina.
5-6. *Europa encima del toro* y *La caída de Icaro*. Detalles de *La fuente de Orión* de Montorsoli (figura 4).

Estas y otras historias semejantes estaban ordenadamente archivadas en el cerebro de las gentes del Renacimiento, de tal manera que les era fácil enumerar, por

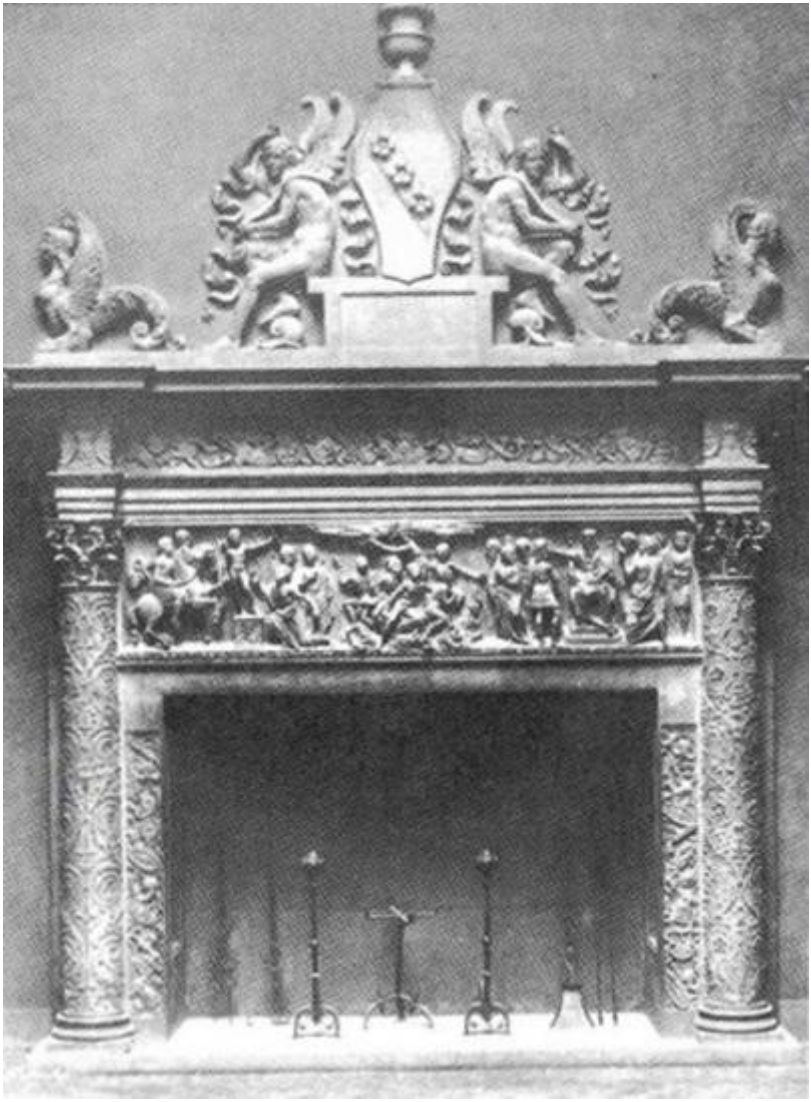
ejemplo, relatos bíblicos en los que interviniese el fuego, o narraciones de Ovidio en las que interviniese el agua. Y no quedó en letra muerta este principio del *decorum*. La Fuente de Orión de Montorsoli (figuras 4-6), en Mesina, constituye un ejemplo tan bueno como el que más para mostrar cómo funciona este principio, con sus relieves decorativos en mármol descritos por Vasari[9] que presentan veinte episodios mitológicos en los que desempeña algún papel el agua, como Europa cruzando el mar, Icaro cayendo al mar, Aretusa convertida en fuente, Jasón surcando el mar, etc. (figura 6), por no mencionar las diversas ninfas, dioses fluviales y monstruos marinos que, en consonancia con las reglas del *decorum*, completan la decoración.

A lo que este ejemplo apunta, por tanto, es a un sencillo principio de selección que es fácil de detectar. Podríamos llamarlo principio de intersección —teniendo en mente la utilización de letras y números dispuestos a los lados de un tablero de damas o de un plano al objeto de determinar conjuntamente un cuadrado o zona concreta El artista o el asesor artístico del Renacimiento albergaba en su mente una colección de tales planos en los que figuraban, pongamos, narraciones de Ovidio a un lado y tareas típicas al otro. Igual que la letra B en uno de esos planos no determina una zona, sino una banda que solo quedará restringida tras consultar el número, la historia de Ícaro, por ejemplo, no posee un significado único, sino una gama de significados sobre la cual se particulariza luego en función del contexto. Lomazzo se sirvió de este asunto a causa de su relación con el agua, en tanto que el humanista que actuó de consejero en la decoración del ayuntamiento de Amsterdam la seleccionó para el Tribunal de Quiebras (figura 7) como advertencia

frente a la ambición que vuela demasiado alto, mientras que el rescate de Arión por un delfín simboliza no el agua, sino los seguros contra naufragios (figura 8).

7-8. *La caída de Icaro; Arión sobre un delfín*. Amsterdam, Ayuntamiento. Grabados de Jacob van Campen, *Afbeelding van't stadt huis van Amsterdam*, 1661.

No es que la intersección de dos de tales requisitos hubiera necesariamente de satisfacer al mecenas del Renacimiento que exigía una imagen adecuada. El manto de chimenea de Benedetto da Rovezzano (figura 9) constituye un ejemplo de interacción aún más rica: para una chimenea era evidentemente de rigor algo en que interviniese el fuego, siendo el tema más convencional la herrería de Vulcano (figura 10). Pero tenemos también aquí la historia de Creso y Ciro en la que la pira satisface el requisito de un asunto adecuado, en tanto que la de la advertencia de Solón de «recordar el fin» responde a la igualmente importante especificación de una historia con moraleja.



9. Benedetto da Rovezzano: *Manto de chimenea*. Florencia, Museo Nazionale.

10. Bernardino Luini: *La fragua de Vulcano*. Milán, Brera.

Había también que tener en cuenta otros requisitos, entre ellos no poco las preferencias y aptitudes de los artistas con que se contaba. Se suele dar por sentado que los programas del Renacimiento no prestaban ninguna atención a las inclinaciones creativas del artista, pero ello no siempre es cierto. Era tan rico y variado el repertorio donde elegir que resultaba fácil adaptar la selec-

ción final tanto a las exigencias del *decorum* como a las preferencias del artista. Y tampoco aquí resulta a veces fácil decir dónde, en estas intersecciones, había que buscar la prioridad. Cuando describe a Aretino sus frescos sobre la vida de César, empieza Vasari por hablar de la predilección que su mecenas siente por este héroe, y que le llevaría a cubrir todo su palacio de historias sobre la vida de César. Había comenzado por el episodio en que César huye de Ptolomeo y cruza las aguas a nado perseguido por los soldados. «Como puede verse, he pintado un tropel de figuras desnudas luchando, primero como muestra de dominio del arte, y segundo para ceñirme a la historia»[10].

En este caso tal vez Vasari fuera su propio amo y le estuviera permitido complacerse a sí mismo, pero sabernos que los artistas no se sometían dócilmente a cualquier idea que se les impusiera. En este aspecto, como en tantos otros, merecen la consideración de paradigma los programas redactados por Annibale Caro para las decoraciones de Taddeo Zuccaro en el Palazzo Caprarola. El del dormitorio, con figuras mitológicas relativas a la noche y al sueño, se encuentra en la Vida de Taddeo Zuccaro de Vasari[11]. El otro, para el estudio del príncipe, tiene unas connotaciones sobre las cuales tal vez al iconólogo le merezca más aún la pena meditar. Desgraciadamente, a estos humanistas eruditos les sobraba el tiempo y eran muy aficionados a hacer alarde de su erudición. Sus escritos, debido a ello, suelen poner a prueba la paciencia de los lectores del siglo xx, pero sí que podemos echar un vistazo a algunos pasajes como muestra de su modo de proceder, relegando el texto completo a un apéndice (págs. 49-51) en el que los expertos en este género podrán explorarlo en profundidad.

Es necesario que los temas que se van a pintar en el estudio del ilustrísimo monseñor Farnesio se adapten a la disposición del pintor, o la disposición de éste a vuestro tema: como se ve que él no quiso acomodarse a vos, por fuerza tendremos que acomodarnos nosotros a él para no dar lugar a desorden y confusión. Ambos temas se refieren a cosas apropiadas a la soledad. Él divide la bóveda en dos partes principales: espacios vacíos para las historias y ornamentos alrededor.

Caro prosigue sugiriendo para el espacio central «la clase principal y más ensalzada de soledad, la de nuestra religión, que es diferente de la de los gentiles, porque los nuestros salen de su soledad para instruir al pueblo, mientras que los gentiles entran en la soledad alejándose del pueblo». Por ello Cristo ocupará la posición central, y luego aparecerán San Pablo, San Juan Bautista, San Jerónimo y otros, si queda sitio (figura 11). Entre los paganos que se retiran a la soledad señala a algunos platónicos que se sacaron los ojos para que la vista no les distrajera de la filosofía, a Timón, que tiraba piedras a la gente, y a otros que daban sus escritos al pueblo, pero evitando su contacto (figura 12). Dos espacios mostrarían la concepción de la Ley en la soledad: Numa en el valle de Egeria y Minos saliendo de una cueva. Cuatro grupos de ermitaños debían ocupar los rincones: los gimnósofos de la India adorando al Sol (figura 13), los hiperbóreos con bolsas de provisiones (figura 15), los druidas «en los bosques de robles que veneraban… vístalos el pintor como desee, con tal que todos vayan igual» (figura 14), y los esenios, «una secta judía dedicada únicamente a la contemplación de las cosas divinas y éticas…, y se les podía mostrar con un almacén de las vestiduras que tienen en común» (figura 11).

11. Taddeo Zuccaro: *Cristo con santos ermitaños*; a la izquierda, *Los esenios*; abajo, Séneca, *Carlos V y Aristóteles*. Caprarola, Palazzo Farnese.

Los diez espacios rectangulares de la decoración, propone Caro que los ocupen figuras reclinadas de filósofos y santos, cada uno de ellos con un lema apropiado, en tanto que los siete pequeños espacios verticales albergarán figuras históricas que se retiraron a la soledad, entre ellos el papa Celestino, Carlos V (figura 11) y Diógenes (figura 15).

Quedan doce espacios más, muy pequeños, y como en ellos no caben figuras humanas, yo pondría algunos animales, como grutescos y al tiempo como símbolos de este tema de la soledad. [En las esquinas aparecerán Pegaso (figura 13), un grifo, un elefante vuelto hacia la Luna (figura 13), y un águila prendiendo a Ganímedes]; habrán de significar la elevación del alma en la contemplación; en los dos cuadraditos, uno frente al otro… pondría al águila solitaria mirando al Sol, que de tal guisa representa la especulación, y de por sí es animal solitario, y de las tres crías que tiene siempre expulsa a dos, y sólo a una saca adelante; En el otro pondría al ave fénix, vuelta también hacia el Sol, que representará la altura y el refinamiento de los conceptos y también la soledad, por ser única.

De los seis pequeños espacios circulares que quedan, uno de ellos alberga la serpiente que representa la astucia, el anhelo y la prudencia de la contemplación, y se le concedió por ello a Minerva (figura 11), el de al lado un gorrión solitario, el tercero otra ave de Minerva, como es el búho, el cuarto un eritaco, otra ave que se dice busca la soledad y no tolera compañeros. «No he conseguido averiguar todavía qué aspecto tiene, así que encomiendo al pintor que lo haga a su manera. El quinto un pelícano (figura 11), al que David se comparó en su soledad cuando huía de Saúl: que sea un pájaro blanco, y delgado, por la sangre que de sí mismo saca para alimentar a sus crías… Por último una liebre, pues se dice que este animal es tan solitario que nunca descansa más que si está solo…».

> Faltan los ornamentos, que dejo a la imaginación del pintor, pero convendría aconsejarle que acomode si puede en algunos lugares, como grutescos, instrumentos de los solitarios y estudiosos tales como globos, astrolabios, esferas armilares, cuadrantes, sextantes…, laureles, mirtos y… artilugios por el estilo.[12]

Salvo en este aspecto, el pintor siguió a Caro, que posiblemente añadió las inscripciones posteriores y ejemplos que exigirían algunas modificaciones en la distribución.

Al leer este programa y compararlo con la pintura definitiva, nos vienen a la mente dos cuestiones relacionadas. Primera, si podríamos haber descubierto el significado de las pinturas sin ayuda de este texto o, en otras palabras, si habríamos logrado reconstruir el programa a partir de ellas solamente. Si la respuesta es no, como yo pienso que tiene que ser, lo más urgente pasa a ser preguntarse por qué habría fracasado tal empresa en este

caso particular, y cuáles son los obstáculos que en general impiden esta labor de traducción inversa de las pinturas al programa.

Algunas de las dificultades son fortuitas pero típicas. Caro dice no saber cómo vestían los druidas» y deja el asunto a la fantasía del pintor. Tendría uno obviamente que gozar del poder de adivinar el pensamiento para reconocer a unos druidas en estos sacerdotes. Lo mismo cabe decir del ave «eritaco», de la que Caro sabe por sus lecturas de Plinio; que habla de su afición a la soledad. Hasta el día de hoy no sabemos a qué ave se refería, si es que a alguna, y por ello Caro vuelve a dar permiso al pintor para representarlo según le dicte su imaginación. No podríamos saberlo, y no podríamos averiguarlo.

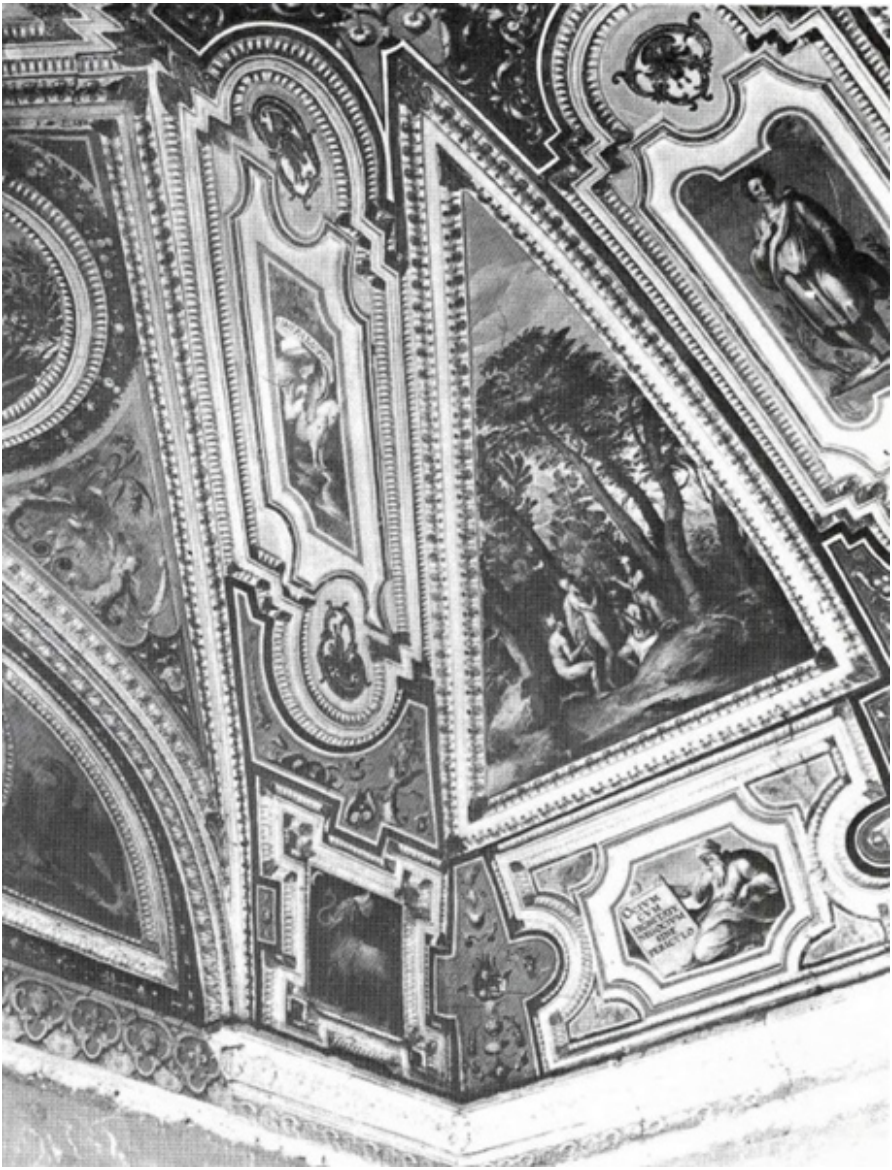
Hay otros casos en que el programa de Caro propone unas escenas tan fantásticas que al pintor le resultó difícil reproducirlas de una manera legible: ¿Seríamos capaces de adivinar que uno de los filósofos platónicos aparece representado en la acción de sacarse los ojos o que con la tablilla que surge del bosque se pretende evitar a su propietario el menor contacto con las gentes? ¿Le vendrían a la mente, ni siquiera al más erudito de los iconólogos, estas historias y su relación con la escuela platónica?

12. Taddeo Zuccaro: *Anacoretas paganos*; abajo, *Catón y Solimán*. Caprarola, Palazzo Farnesse.

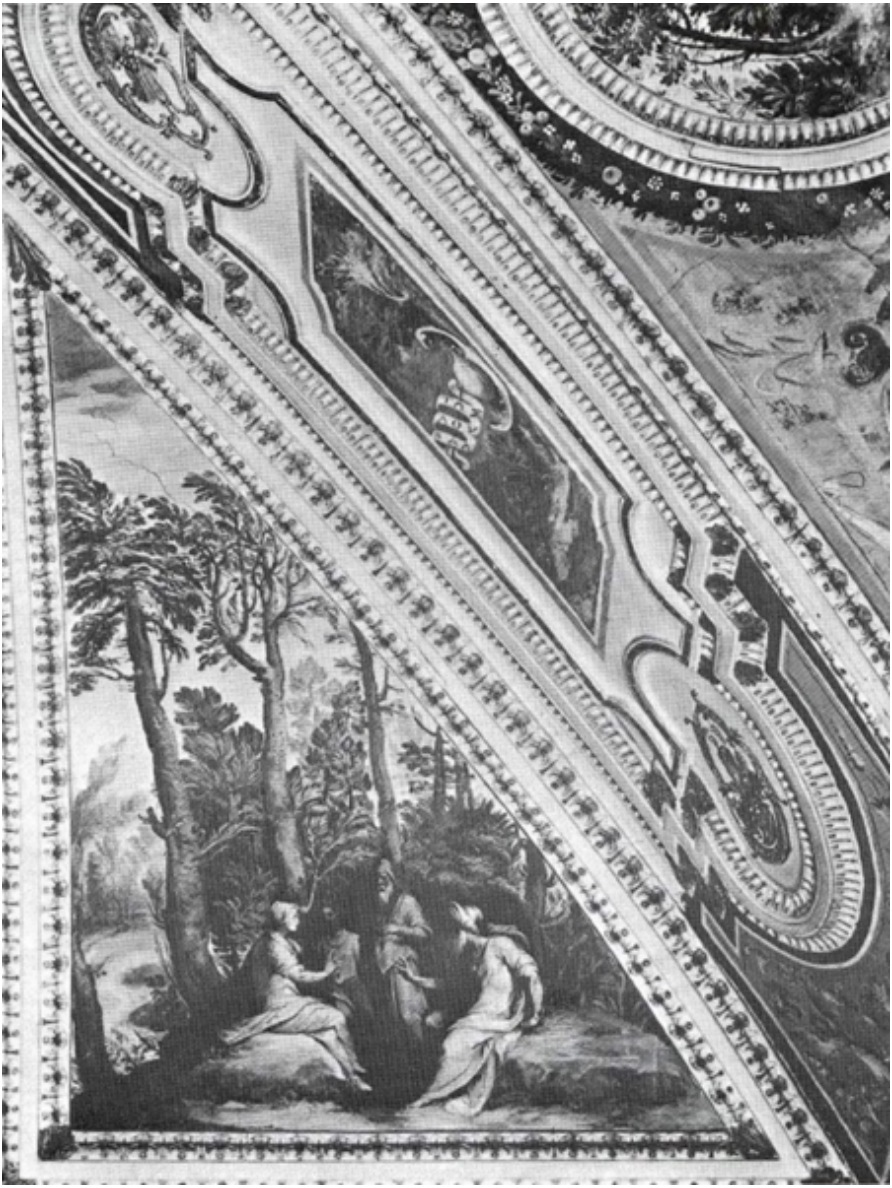
En cualquier caso, Vasari no fue capaz. Aunque estaba excepcionalmente bien informado sobre Caprarola y era amigo de Annibale Caro, aunque sabía que el tema principal del ciclo era la Soledad y reprodujo correctamente muchas de las inscripciones de la sala, identificando a

Solimán (figura 12), interpretó érroneamente algunas de las acciones de ese paño (figura 12), que describió así: «Muchas figuras que viven en los bosques huyendo de la conversación, a los que otros tratan de molestar tirándoles piedras, mientras que otros se sacan los ojos para no verlos»[13].

Pero aun allí donde la tarea de identificar historias y símbolos encuentra obstáculos menos formidables de los que Caro y Zuccaro pusieron en este ejemplo, probablemente nos seguiríamos viendo en un mar de confusiones respecto al sentido que había que asignar a cada símbolo concreto de no venir a iluminarnos el texto de Caro.



13. Taddeo Zuccaro: *Los druidas*. Caprarola, Palazzo Farnese.



14. Taddeo Zuccaro: *Los gimnósofos*; abajo, *Cicerón*. Caprarola, Palazzo Farnese.

15. Taddeo Zuccaro: *Los hiperbóreos*; arriba *Diógenes*; abajo. *Solimán y Eurípides*. Caprarola, Palazzo Farnese.

Pues aunque todos ellos han sido reunidos aquí por su relación con la soledad, tienen también, en su práctica totalidad, otras connotaciones distintas. El elefante adorando a la luna (figura 13) lo usa el mismo Caro en el vecino dormitorio por su relación con la noche[14]; Pegaso, como hemos visto, puede asimismo decorar una fuente por su conexión con la fuente Castalia, y resulta innecesario decir que igual se le puede relacionar con la Poesía o con la Virtud. El fénix, por regla general, representa la Inmortalidad, y el pelícano la Caridad. Ver en

ellos símbolos de la Soledad parecería muy poco verosímil si no tuviéramos las palabras en que Caro lo afirma.

La falacia del diccionario

El programa confirma lo que venimos señalando desde un principio: que tomadas aisladamente y con independencia del contexto en que están insertas, ninguna de estas imágenes se podría haber interpretado correctamente. No es que esta constatación resulte sorprendente. A fin de cuentas, hasta las palabras de una inscripción cobran sentido tan sólo en el seno de la estructura de una frase. Hemos dicho que es evidente lo que quería decir Gladstone cuando calificaba a lord Shaftesbury de «ejemplo para su orden», pero sólo del contexto se deduce el significado exacto del término «orden». Suelto, podría significar un mandato, una estructura, o una condecoración por algún mérito. Cierto es que los que aprenden un idioma se hacen la ilusión de que «el significado» de cualquier palabra se puede encontrar en el diccionario, y rara vez se dan cuenta de que lo que antes he llamado principio de intersección opera también aquí. Se les ofrece una amplia gama de posibles significados de entre los que han de escoger el que parezca pedir el sentido del contexto. De haber sido lord Shaftesbury un monje, el término «su orden» hubiera tenido una interpretación diferente.

Lo que enseña el estudio de las imágenes en contextos conocidos es tan sólo que esta multiplicidad es aún más importante para el estudio de los símbolos que para los asuntos del lenguaje cotidiano. Es este hecho crucial el que a veces queda oscurecido por el modo en que los iconólogos han venido presentando sus interpretaciones. Como es lógico, la documentación que aportan en sus textos y notas a pie de página justifica con pelos y seña-

les el significado que ha de tener un símbolo dado —el significado que apoya su interpretación. Y aquí, como en el caso de los idiomas, la impresión que se ha creado entre los incautos es la de que esos símbolos constituyen una especie de código con una relación biunívoca entre signo y significación. Tal impresión la ve corroborada el que se entera de que hay varios textos medievales y renacentistas consagrados a la interpretación de símbolos, en los que a veces aparecen citados al estilo diccionario.

El más frecuentemente consultado de estos diccionarios es la *Iconología* de Cesare Ripa, de 1593, que presenta una lista de personificaciones de conceptos por orden alfabético, y sugiere diversas maneras de facilitar su identificación dotándolos de atributos simbólicos[15]. Los que se sirven del Ripa como si de un diccionario se tratase, en lugar de leer la introducción y las explicaciones —hay lecturas más entretenidas en la literatura mundial—, fácilmente llegan a la conclusión de que lo que Ripa les ofrece es una especie de código pictográfico para reconocer imágenes. Pero si le dedicasen al libro un poco más de tiempo se darían cuenta de que no fue esa la intención del autor. En realidad el mismo «principio de intersección» postulado para programas como los de Caro resulta también aplicable a la técnica de simbolización de Ripa. Por fortuna entre los conceptos mencionados figura el de Soledad, y su descripción es como un resumen de la mucho más amplia caracterización de Caro: la Alegoría ha de representarse como «una mujer vestida de blanco, con un solo gorrión encaramado en lo alto de la cabeza y llevando una liebre en el brazo derecho y un libro en la mano izquierda». Tanto la liebre como el gorrión figuran entre los símbolos de Caro y, aunque a nosotros el gorrión no suela parecernos una criatura solita-

ria, Ripa cita el Salmo CXX, que dice *«Factus sum sicut passer solitarius in tecto»*. Sin embargo, quien quisiese acto seguido interpretar que todas las liebres y todos los gorriones que aparecen en la pintura renacentista simbolizan la Soledad cometería un tremendo error.

Ripa deja sentado explícitamente que los símbolos que utiliza como atributos son metáforas ilustradas. Las metáforas no son reversibles. En determinados contextos se puede recurrir a la liebre y al gorrión por su relación con la soledad, pero también poseen otras cualidades, y a la liebre, por ejemplo, se la puede asociar con la cobardía. Ripa tenía también muy claro que el método sólo daba resultado con la ayuda de las palabras. «Sin saber los nombres es imposible llegar al conocimiento de la significación, salvo en el caso de imágenes triviales que por el uso se hayan hecho generalmente reconocibles para todos». Si nos preguntamos entonces por qué Ripa se tomó la molestia de idear estas personificaciones irreconocibles, la respuesta habrá que buscarla en una teoría general del simbolismo que vaya más allá de la tarea inmediata de desciframiento.

Filosofías del simbolismo

A este problema está dedicado el más importante de los ensayos de este volumen. En *Icones symbolicae* se distinguen dos de tales tradiciones, pero ninguna de ellas considera el símbolo como un código convencional. La que he llamado tradición aristotélica, a la que pertenecen tanto Caro como Ripa, se basa en realidad en la teoría de la metáfora y se propone, con ayuda de ésta, llegar a lo que pudiéramos llamar un método de definición visual: vamos conociendo la soledad al estudiar sus asociaciones. La otra tradición, que he llamado interpretación neoplatónica o mística del simbolismo, se opone

más radicalmente todavía a la idea de un lenguaje-signo convencional, pues en ella el significado de un signo no es algo que provenga de un convenio, sino que está ahí, oculto, para los que sepan buscarlo. En esta concepción, cuyo origen está más en la religión que en la comunicación humana, el símbolo aparece como idioma misterioso de la divinidad. El augur que interpreta un presagio, el mistagogo que explica el ritual decretado por la divinidad, el sacerdote que comenta la imagen en el templo, el maestro judío o cristiano que reflexiona sobre el significado de la palabra de Dios tenían al menos una cosa en común: consideraban que el símbolo era un misterio que sólo en parte podía ser desentrañado.

Esta concepción del lenguaje de lo divino se elabora en la tradición de la exégesis bíblica. Su exposición más racional se encuentra en un famoso pasaje de Santo Tomás[16].

> Una verdad puede manifestarse de dos maneras: por cosas o por palabras. Las palabras significan cosas, y una cosa puede significar otra. El Creador de las cosas, sin embargo, puede no sólo significar algo mediante las palabras, sino también hacer que una cosa signifique otra. Por eso las Escrituras contienen una doble verdad. Una reside en las cosas aludidas por las palabras utilizadas, es decir, el sentido literal. La otra en la manera en que las cosas se convierten en figura de otras cosas, y en esto consiste el sentido espiritual.

Se hace aquí alusión a las cosas mencionadas en la narración bíblica que se consideran signos o presagios de las cosas del futuro. Si las Escrituras nos dicen que a la vara de Aaron «le habían brotado yemas, había florecido y producido almendras» (Números, 17, 8) podía interpretarse que esto era una prefiguración de la cruz, y que la almendra misma constituía un símbolo, siendo su

cáscara amarga como la Pasión, pero el núcleo dulce como la victoria de la Redención.

Pero Santo Tomás nos advierte que no tomemos esta técnica por un método de traducir signos no ambiguos a un lenguaje discursivo. No existe un diccionario autorizado de la significación de las cosas, en tanto que distintas de las palabras, y en su opinión no puede existir:

> No se debe a un defecto de autoridad el que del sentido espiritual no pueda deducirse un argumento eficaz sino más bien a la naturaleza de la semejanza en que se funda el sentido espiritual. Pues una cosa puede tener semejanza con muchas, y por esta razón es imposible extraer de una cosa mencionada en la Sagrada Escritura un significado no ambiguo. El león, por ejemplo, puede representar al Señor por una semejanza, y al demonio por otra.

Santo Tomás, como puede verse, vuelve a relacionar esta falta de un significado definido de las «cosas» con la doctrina de la metáfora. Pero si nos convencemos de que las metáforas son de origen divino, esta misma ambigüedad se convierte en un reto para el lector de la Palabra Santa. Nos parecerá que el intelecto humano nunca puede agotar el significado o los significados inherentes al lenguaje de la Divinidad. Cada uno de tales símbolos manifiesta lo que podríamos llamar una plenitud de significados que la meditación y el estudio nunca podrán desvelar más que parcialmente. Convendría recordar aquí el papel que la meditación y el estudio desempeñaron antaño en la vida de las personas ilustradas. El monje tenía en su celda sólo unos pocos textos que leer y releer, para reflexionar sobre ellos e interpretarlos, y el descubrir significados constituía una de las maneras más satisfactorias de emplear estas horas de estudio. No era esto solamente un entretenimiento para espíritus ociosos que buscasen algo en qué aplicar su ingenio. Una vez

aceptado que la revelación se había comunicado al hombre en enigmas; éstos, incorporados a las Escrituras y también a los mitos paganos, tenían que ser resueltos una y otra vez para dar respuesta a los problemas de la naturaleza y de la historia. La técnica de descubrir significados ayudaría al sacerdote a redactar sus sermones día tras día a partir de unos textos dados que había de aplicar a los cambiantes acontecimientos de la comunidad, sancionaría la lectura de los poetas paganos, que en otro caso debieran haber estado excluidos de las bibliotecas monásticas, y dotaría de una significación aún mayor a los enseres eclesiásticos y a la realización de los ritos sagrados.

A nadie que haya consultado textos medievales y renacentistas relativos al simbolismo habrán dejado de impresionarle y deprimirle la erudición y el ingenio desplegados en esta tarea de aplicar las técnicas de la exégesis a una enorme variedad de textos, imágenes o sucesos. Es una tentación en verdad grande para el iconólogo la de imitar esta técnica y aplicarla a su vez a las obras de arte del pasado.

¿Niveles de significado?

Pero antes de sucumbir a esta tentación deberíamos al menos detenernos a pensar hasta qué punto es esto adecuado a la hora de interpretar las figuras o imágenes del pasado. Supuesto que se pueda constatar que estas imágenes podían ser portadoras de todo tipo de implicaciones —por usar la terminología de Hirsch—, ¿se pretendió que portaran más de un significado? ¿Se pretendió, como a veces se ha postulado, exponer los cuatro sentidos distintos que la exégesis atribuía a la Sagrada Escritura y que el mismísimo Dante quiso aplicar a la lectura de su poema?

No sé de ningún texto medieval ni renacentista que aplique esta doctrina a las obras de arte pictóricas. Aunque tal argumento *ex silentio* nunca puede llevar a una convicción completa, indica por lo menos que hay que examinar más a fondo la cuestión. Tal examen bien podría tener su punto de partida en la ya citada distinción que establece Santo Tomás entre el modo en que se puede decir que significan las palabras y las cosas. Las publicaciones recientes sobre iconología han prestado intensa y justificada atención a las potencialidades simbólicas de las cosas representadas en las pinturas religiosas, especialmente en las de la Edad Media tardía.

16. Van Eyck: *La Anunciación «Friedsam»*. Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

17. Botticelli: *La Madona de la Eucaristía*. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.

Panofsky, en particular, ha subrayado la importancia de lo que a llama «simbolismo disfrazado» en el arte de los primitivos flamencos[17]. Las «cosas» representadas en ciertas pinturas religiosas respaldan o construyen el significado. La luz que penetra por la ventana del templo en la *Anunciación de Friedsam* (figura 16) constituye una metáfora de la Inmaculada Concepción, y los dos estilos del edificio otra del Antiguo y el Nuevo Testamento. Aun cuando sería deseable contar con más prue-

bas de que se encargó que fueran *pintados* estos símbolos y metáforas, no cabe duda de que los cuadros religiosos incorporan verdaderamente cosas en calidad de símbolos. Por algo ciertamente Botticelli representó al Niño Jesús bendiciendo las uvas y el vino, los símbolos de la Eucaristía (figura 17), y las filacterias con citas de las Escrituras atestiguan que los árboles del fondo de la Madona de Berlín (figura 18) constituyen deliberadamente símbolos[18].

> Como cedro en el Líbano me elevé, como ciprés en las montañas de Hermón. Como palmera me elevé a orillas del mar, como plantel de rosas en Jericó, como bello olivo en la llanura, como una platanera me elevé (Eclesiástico 24.3, 12-14).

18. Botticelli: *Madona con San Juan Bautista y San Juan Evangelista*. Berlín, Staatliche Museen.

19. Leonardo da Vinci (copia de): *Madona con la devanadora*. Col. del duque de Buccleuch.

La posibilidad de hacer que «las cosas» signifiquen no se perdió en maestros tales como Leonardo, que representó al Niño Jesús jugando con una devanadera (figura 19) que recuerda la forma de la cruz[19]. Pero hasta qué punto constituyen estos y otros ejemplos análogos aplicaciones del principio de los diversos significados? Se ilustra un suceso y las cosas que figuran en el suceso se hacen eco del significado y lo amplían. Pero este simbolismo puede sólo funcionar en apoyo de lo que he pro-

puesto llamar el significado dominante, el significado pretendido o el propósito principal del cuadro. Si el cuadro no representase la Anunciación, las ventanas nada significarían de por sí, y si las espigas de trigo y las uvas no fueran objeto de bendición en una Madona, no se hubieran convertido en el símbolo de la Eucaristía. El símbolo funciona nuevamente como metáfora que sólo adquiere su sentido específico en un contexto dado. El cuadro no tiene varios significados, sino uno solo.

20. Leonardo da Vinci: *La Virgen y el Niño con Santa Ana*. París, Louvre.

En mi opinión esto no se ve contradicho por la mejor aplicación de la exégesis a una pintura que se conoce en la época del Renacimiento, la famosa descripción de la *Santa Ana* (figura 20) de Leonardo realizada por Fra Prieto da Novellara.

Representa al Niño Jesús, a la edad aproximada de un año, como escapándose de los brazos de su madre y cogiendo un cordero, con ademán de

abrazarlo. La madre, como si estuviera a punto de alzarse del regazo de Santa Aria, coge al Niño para alejarle del cordero, el animal sacrificial que representa la pasión. Santa Ana, incorporándose levemente de su asiento, parece querer evitar que su hija separe al niño del cordero; quizás se aluda con esto a la Iglesia, que no desea ver impedida la pasión de Cristo[20].

20a Luca di Tommè: *La Virgen y el Niño con Santa Ana*. Siena, Accademia.

Al erudito *frate*, vicegeneral de la Orden Carmelitana, probablemente le sorprendía el enorme movimiento introducido por Leonardo en un tema que venía tradicionalmente representándose en forma de grupo hierático. Tal vez el artista tuviera preparada una respuesta para los que le pidieran una explicación. Pero el interpretar la interacción de las figuras en términos del drama de salvación venidero no introduce, por sí solo, un nivel de significado diferente. El grupo tradicional, tal como aparece en un altar sienés del siglo XVI (figura 20a), jamás había sido concebido como una representación realista. No se pretendía que nadie creyera que la Virgen se hubiera sentado nunca en el regazo de su madre con el Niño Jesús en brazos. El niño es el atributo simbólico de la Virgen, y la Virgen a su vez el atributo de Santa Aria. Es el mismo tipo de nexo simbólico que se estudia en el ensayo sobre Tobías y el Ángel recogido en este volumen (págs. 53-61). Su simbolismo no es oculto, sino manifiesto. Hay que reconocer que Novellara, al proponer la identificación de Santa Ana con la Iglesia, introduce un elemento extraño que posiblemente fuera ajeno a la intención de Leonardo.

En este aspecto la interpretación de Novellara difiere sensiblemente de la ofrecida por Girolamo Casio en un soneto sobre el mismo cuadro, soneto que concluye:

> Santa Ana, que era la que sabía
> que Jesús había adoptado forma humana para
> expiar el pecado de Adán y Eva, dice a su
> hija con piadoso celo:
> no se te ocurra pensar en apartarlo,

que su sacrificio es voluntad del Cielo[21]

Se observará que en esta interpretación nada apunta hacia un doble significado. Lo único que se supone es que Santa Aria gozaba del don de la profecía e interpretaba el presagio de las «cosas» de aquel entonces. En esta versión, por tanto, todavía se puede seguir considerando el cuadro más ilustración pura que alegoría.

La óptica psicoanalítica

Casualmente el ejemplo que acabamos de examinar ha sido también paradigmático para la interpretación psicoanalítica de las obras de arte. Freud, en su famoso ensayo sobre Leonardo, veía en esta composición un recuerdo de la juventud del artista, pues el hijo ilegítimo había sido adoptado por la familia, y había tenido «dos madres», una de las cuales tal vez tuviera motivos para ocultar su amargura tras una forzada sonrisa. Puede demostrarse que a Freud le influyó mucho la lectura del relato que sobre la niñez de Leonardo hace D. Merezhkovsky en su novela histórica[22] y que desconocía casi por completo la tradición iconográfica de la que bebió Leonardo[23]. Pero si insistimos demasiado en estas fuentes de error nos desviaremos de la cuestión metodológica más interesante de en qué consiste interpretar una imagen, pues aunque la lectura de Freud de esta situación estuviera apoyada en pruebas más sólidas, aunque se hubiera demostrado incluso en el canapé del psicoanalista que Leonardo relacionaba la situación de su niñez con este cuadro concreto, seguiría siendo obvio que el propósito del mismo no es aludir a su madre y a su madrastra, sino que representa a Santa Ana y a la Virgen. Conviene dejar esto bien claro, porque los hallazgos del psicoanálisis han contribuido ciertamente a generalizar la

costumbre de buscar diversos «niveles de significado» en una obra dada. Pero con este método se suele confundir la causa con el propósito. Todas las acciones humanas, y entre ellas la de pintar un cuadro, son la resultante de un elevado, infinito en realidad, número de causas coadyuvantes. Al psicoanálisis le gusta hablar en este contexto de «sobredeterminación», y el acierto del concepto estriba en recordarnos que en la motivación de todo lo que decimos, hacemos o soñamos se superponen muchas motivaciones. Pero en rigor todo suceso que acaezca está «sobredeterminado» si nos tomamos la molestia de buscar todas las cadenas de causas, todas las leyes de la naturaleza que entran en juego. Si la experiencia de la niñez de Leonardo fue verdaderamente una de las causas de que aceptara el encargo de pintar a Santa Aria y a la Virgen, podemos suponer que también lo fueron otras presiones cuyo origen, cabe pensar, podría rastrearse. Tal vez le atrajera la dificultad del problema, o quizás anduviera necesitado de dinero[24]. Lo que importa en cualquiera de estos casos es solamente que de ningún modo pueden confundirse las innumerables cadenas de causas que confluyeron en la creación de la obra con su significado. El objetivo del iconólogo es este último, en la medida en que sea posible determinarlo. El historiador debe seguir siendo consciente de que aquéllas, las causas, son enormemente complejas y esquivas.

Tal vez sea preferible salir del atolladero que plantea el problema de la intencionalidad insistiendo con más firmeza de lo que Hirsch lo hiciera en que el sentido pretendido no es de ninguna manera una categoría psicológica. De serlo, una frase escrita por un ordenador no podría tener sentido alguno. Nos interesan más las categorías de acogida social, como ocurre con todos los símbo-

los y sistemas de signos. Son éstas las que al iconólogo le importan, sea cual sea la penumbra de vaguedad que necesariamente las envuelva.

21. Benvenuto Cellini: *Saliera*. Viena, Kunsthistorisches Museum.

La descripción que hizo Benvenuto Cellini de su *Saliera* (figura 21) puede servirnos para aclarar este punto. Constituye una aplicación directa y convencional del principio del *decorum*. Como estaba destinada a contener sal y pimienta, productos del mar y de la tierra, la decoró, como convenía, con las figuras de Neptuno y una personificación de la Tierra. Pero al ir a describir su famosa obra maestra quiso dejar sentado que esto no era todo: «He dispuesto las piernas del hombre y la mujer graciosa y hábilmente entrelazadas, una extendida y la otra recogida, lo que representa las montañas y las llanuras de la Tierra[25]... Sería vano preguntar si este toquecito de ingenio estuvo en su mente desde el principio,

igual que no sería elegante inquirir si las rodillas de Neptuno representan las olas del mar. Es evidente que el artista está en su derecho de hermosear sus ideas *a posteriori* y de racionalizar lo hecho recurriendo a tales explicaciones. Lo que importa aquí es seguramente que la obra no se resiste a esta proyección de significado concreta. La interpretación no da lugar a contradicción, a ruptura discorde alguna. Al contemplar una obra de arte siempre proyectamos alguna significación suplementaria que en realidad no viene dada. Hasta es necesario que lo hagamos si la obra ha de decirnos algo. La penumbra de vaguedad, la «apertura» del símbolo, constituye un componente muy importante de las auténticas obras de arte, y de ella hablaremos en el ensayo sobre la *Stanza della Segnatura* de Rafael[26]. Pero el historiador debe seguir siendo humilde ante la evidencia, y darse cuenta de la imposibilidad de llegar a trazar una divisoria exacta entre los elementos que significan y los que no. El arte siempre está abierto a nuevas reflexiones, y si éstas cuadran bien nunca podremos decir hasta qué punto formaban parte de la intención original. Recordemos los contradictorios datos sobre el juego de palabras de «shaftsbury», que o se le había colgado al Eros de Gilbert o había entrado en su intención original.

Códigos y alusiones

Por cierto que hasta al ejemplo del juego de palabras se le puede encontrar equivalente en el Renacimiento. Cuenta Vasari que Vincenzio da San Gimignano realizó una pintura en una fachada, según un diseño Rafael, en la que figuraban los Cíclopes forjando el rayo de Júpiter y Vulcano trabajando en las flechas de Cupido[27]. Con ello, leemos, se pretendía aludir al nombre del propietario de la casa del *Borgo* de Roma que adornaban estas

pinturas, un tal *Battiferro*, que significa golpear el hierro. De ser cierta la historia, se eligió el tema como lo que en heráldica se llama «divisa parlante». La historia de tales alusiones debería constituir una muy saludable lectura para el iconólogo, pues hemos de admitir una vez más que nunca lo hubiésemos adivinado.

Describe también Vasari el aparato festivo ideado por Aristotile da San Gallo en 1539 para la boda del duque Cosme de Médicis y Eleonora de Toledo[28]. Las pinturas, inspiradas en un vasto repertorio histórico, heráldico y simbólico, ilustraban episodios de la ascensión de la familia Médicis y de la carrera del duque mismo. Pero entre la historia de la elevación al ducado de Cosme y la de la conquista por éste de Monte Murlo figuraba representada una narración del libro XX de Livio sobre los tres imprudentes enviados de la Campania, expulsados del Senado romano por sus exigencias insolentes, alusión, como explica Vasari, a los tres cardenales que tramaron en vano despojar del poder al duque Cosme. Se trata en verdad de una lectura «alegórica» de la historia, ya que «alegoría» significa literalmente «decir otra cosa». Constatamos una vez más que posiblemente nadie hubiera podido adivinar el significado de la pintura de haberse ésta conservado fuera de su contexto. Pero hasta en un caso tan extremo como éste resultará equívoco hablar de diversos niveles de significado. La historia hace referencia a un suceso, igual que Eros hace referencia a la Caridad de Shaftesbury. En su contexto tiene un significado pretendido, aunque se pensase que era conveniente que tal significado no quedara demasiado explícito, pues tal vez hubiera sido mejor no criticar acerbamente a los cardenales.

Resulta sintomático, sin embargo, que se recurriera a este expediente del código en el contexto de una decoración festiva, que sería desmontada de inmediato. Los códigos secretos y las alusiones de esta especie se dan mucho menos en las obras de arte creadas con el propósito de constituirse en realizaciones permanentes.

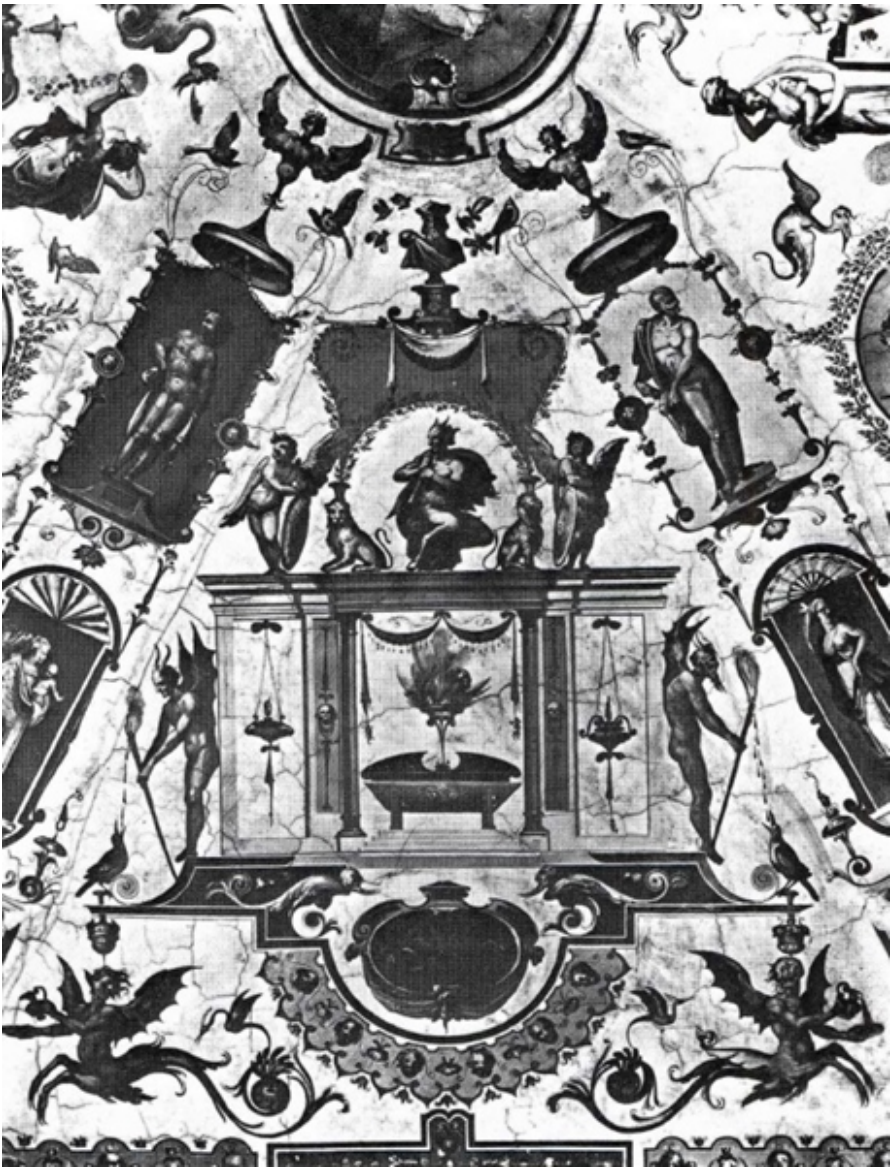
Los códigos, además, no pueden descifrarse tan solo con ingenio. Al contrario: el riesgo que corre el experto en claves es el de ver códigos por todas partes. Cierto día, en los oscuros tiempos de la Segunda Guerra Mundial, un científico recibió en Inglaterra un telegrama del gran físico danés Niels Bohr pidiéndole «noticias de Maud»[29]. Como Bohr había sido uno de los primeros en hablar de la posibilidad de aprovechar la fisión nuclear para construir una superbomba, el científico dio por seguro que se trataba de un telegrama cifrado. Era obvio que lo que Bohr solicitaba eran noticias de M-A-U-D, *Military application of uranium disintegration* (Aplicación militar de la desintegración del uranio). La interpretación parecía tan oportuna que posteriormente se acabaría por adoptar el término como palabra clave para los trabajos sobre la bomba atómica, pero era errónea. En realidad lo que quería Bohr era saber de una antigua niñera que vivía en el sur de Inglaterra y que se llamaba Maud. Indudablemente siempre es posible dar un paso más, postular que Niels Bohr se refería a la vez a su niñera y a la bomba atómica. Nunca resulta fácil demostrar la falsedad de una interpretación de esta índole, pero por lo que concierne a la iconología, habría que excluirla a menos que pudiera aducirse un caso documentado[30].

Que yo sepa, ni en el de Vasari ni en ningún otro texto de los siglos XV y XVI se afirma que se hubiera pretendido

que determinada pintura o escultura tuviera dos sentidos divergentes o que representara dos hechos diferentes mediante el mismo conjunto de figuras. La ausencia de tal testimonio me parece que tiene todavía más peso dada la manifiesta afición de Vasari por semejantes complicaciones, tanto en su propio arte como en las creaciones de sus colegas. Resulta verdaderamente difícil imaginar a qué propósito pudiera servir una doble imagen de ese tipo en el contexto de un ciclo o decoración dados. La ejercitación del ingenio, tan del gusto del Renacimiento, reside precisamente en la atribución de un significado a una imagen que pudiera verse actuar a una luz insospechada.

Los géneros

Volvemos a la cuestión del *decorum* y a la función institucional de las imágenes en la época estudiada. Pues ciertamente la exteriorización de la ambigüedad y la manifestación de la plenitud tenían su lugar en la cultura del Renacimiento, pero pertenecían a una rama peculiar del simbolismo: la *impresa*. La combinación de una imagen y un lema escogido por un miembro de la nobleza no solía ser ingeniosa, sino las más de las veces acicate para el ingenio de los demás. He examinado el trasfondo filosófico de esta tradición en el ensayo sobre las *Icones Symbolicae*[31]. Pero los símbolos o metáforas flotantes a los que cabe asignar diversos significados con tanta facilidad y entusiasmo difieren tanto en estructura como en finalidad de la obra de arte encargada a un maestro. A lo más se aplicaban a las cubiertas de pinturas o se desarrollaban en los ciclos de frescos centrados en tales imágenes.



22. G. M. Butteri y G. Bizelli: Grutescos del techo del primer pasillo de los Uffizi, Florencia, 1581.

Pero si el iconólogo ha de prestar atención a la técnica de la *impresa* y a sus aplicaciones, no por ello debe desatender el extremo opuesto del espectro del arte renacentista, el libre juego de la forma y el grutesco que igual de bien podrían cuadrar con la teoría del *decorum*. Al con-

trario que un gran salón, un pasillo, y especialmente la *loggia* de un jardín, no tienen que aparentar gravedad. Estaba aquí permitido que el alegre grutesco volara a su arbitrio, y autores del Renacimiento tales como Vasari no sólo concedían, sino que recomendaban a los artistas abandonarse a su capricho e inventiva y hacer alarde de ellos en estas «pinturas sin regla»[32]. La configuración enigmática, los monstruos e híbridos de los grutescos constituyen declaradamente el producto de una imaginación festiva y sin compromisos. Si considerásemos aisladamente una de estas imágenes y la colocásemos en lugar destacado en un edificio solemne, cualquiera estaría en su derecho de buscar una significación simbólica profunda. El grutesco se convertiría en un jeroglífico que habría que descifrar (figura 22). Cierto es que hasta en el Renacimiento algunos autores se burlaron de esta afinidad entre el grutesco y los símbolos sagrados de los antiguos misterios, pero fue solamente en defensa de un tipo de arte por el que la teoría del *decorum* sentía muy poco respeto[33]. A diferencia de los *letterati* serios, los legos disfrutaban con el juego de las formas y las inconsecuencias como oníricas de los significados que engendraban. No conozco documento que ilustre de manera más notable la liberación de las trabas de la lógica posible en un jardín renacentista que la descripción realizada por Giovanni Rucellai de los arbustos tallados de su Villa di Quaracchi, donde podían verse «barcos, galeras, templos, columnas y pilares… gigantes, hombres y mujeres, animales heráldicos con el estandarte de la ciudad, monos, dragones, centauros, camellos, diamantes, pequeños espíritus con arcos y flechas, copas, caballos, asnos, vacas, perros, venados y aves, osos y jabalíes, delfines, ca-

balleros justando, arqueros, arpías, filósofos, el Papa, cardenales, Cicerón y más cosas por el estilo»[34].

No es de extrañar que el propietario nos diga que ningún visitante podía pasar por allí sin detenerse un cuarto de hora a contemplar tal exposición. Queda claro una vez más que si esta colección de imágenes se diera en un contexto distinto del de un jardín le plantearía al ingenio de cualquier iconólogo el reto de descubrir un significado en esta yuxtaposición del Papa y los cardenales con Cicerón y los filósofos, gigantes, camellos y arpías.

Vemos una vez más confirmada la regla metodológica subrayada por Hirsch: la interpretación avanza paso a paso, y el primer paso, del que depende todo lo demás, estriba en determinar en qué género cabe encuadrar una obra dada. La historia de las interpretaciones está sembrada de fracasos originados por un error inicial. Si damos en considerar que las filigranas de los libros del siglo XVI constituyen el código de una secta secreta, nos parecerá posible, fácil incluso, la lectura de las filigranas a la luz de semejante hipótesis[35]; no es necesario aducir ejemplos que nos tocan más de cerca, ni procede hacer mofa de tales fracasos. Después de todo, si no supiéramos por testimonios independientes que el ciclo de frescos de Taddeo Zuccari a cuyo programa, redactado por Caro, nos hemos referido se diseñó para el acostumbrado *studiolo*, al que el príncipe podía retirarse del bullicio de la corte, y que por eso se halla dedicado al tema de la soledad, casi con toda seguridad hubiéramos convenido en que la habitación constituía el lugar de culto de una secta sincretista.

La iconología debe partir de un estudio de las instituciones más que de un estudio de los símbolos. Hay que reconocer que resulta más apasionante leer o escribir

historias de detectives que leer libros de cocina, pero son estos últimos los que nos explican la manera en que se hacen corrientemente las comidas y, *mutatis mutandis*, si es de esperar que alguna vez se sirvan los dulces delante de la sopa. No podría excluirse un arbitrario banquete en el que todo ordenamiento quedase invertido y diese razón del enigma que tratamos de resolver. Pero si postulamos tan extraordinario acontecimiento, necesario es que tanto nosotros como nuestros lectores sepamos lo que estamos haciendo.

Hay en cualquier caso una regla metodológica que debe respetarse en este juego de desentrañar los misterios del pasado. Por osadas que puedan resultar nuestras conjeturas —¿y quién querría contener al audaz?—, ninguna de ellas debe constituirse nunca en escalón para saltar a otra hipótesis todavía más osada. Deberíamos exigir al iconólogo que después de cada uno de sus vuelos volviera a su base y nos explicara si los programas del tipo de los que ha disfrutado reconstruyendo pueden documentarse con fuentes primarias o sólo con las obras de sus colegas iconólogos. De lo contrario correremos el peligro de estar construyendo un modo mítico de simbolismo, casi igual a como el Renacimiento construyó una ciencia ficticia de los jeroglíficos basada en una falsa idea de partida acerca de la naturaleza de la escritura egipcia.

En esta obra hay al menos un ensayo al que es aplicable esta admonición: la interpretación de las pinturas mitológicas de Botticelli a la luz de la filosofía neoplatónica resulta tan conjetural que ciertamente no debería ser citada para apuntalar una posterior interpretación neoplatónica que de por sí no pudiera sostenerse en pie. La razón de incluir este trabajo a pesar de lo arriesgado de sus hipótesis la he dado en una nueva y breve introducción

Espero que reciba una nueva apoyatura en algunas de las consideraciones generales adelantadas en el ensayo sobre las *Icones Symbolicae*. Pero afortunadamente las conclusiones de este trabajo no dependen a su vez de la aceptación de mi interpretación de este conjunto de pinturas concreto. Aunque Maud realmente no significara más que Maud, algunos de los telegramas remitidos en época de guerra significaban más de lo que decían.

Apéndice: El programa de Annibale Caro para Taddeo Zuccaro[*]

Annibal Caro al P. fra Onofrio Panvinio

L'invenzioni per dipigner lo studio di monsig. illustriss. Farnese è necessario che siano applicate alla disposizion del pittore, o la disposizion sua all'invenzion vostra; e poichè si vede che egli non s'è voluto accomodare a voi, bisogna per forza che noi el accomodiamo a lui, per non far disordine e confusione. Il soggetto d'ambedue è di cose appropriate alla solitudine. Egli comparte tutta la volta in due parti principali; che sono vani per istorie, ed ornamenti intorno a'vani. Parleremo de'vani, dove hanno a star l'istorie che sono d'importanza. Sono questi vani di quattro sorte; maggiori, minori, piccoli e minimi; e cosi di quattro sorte invenzioni bisogna fare per dipignerli. Per li maggiori, maggiori; per gli minori, di men figure; per li piccoli, d'una sola figura; e per gli minimi che non son capaci di figure, di simboli, e d'altre cose che non siano figure umane. De'quattro vani maggiori due ne sono in mezzo della volta, e due nelle teste. In uno di quelli del mezzo, che e il principale, farei la principale e più lodata specie di solitudine, che e quella della nostra religione; la quale è differente da quella de'

Gentili, perchè i nostri sono usciti della solitudine per ammaestrare i popoli, ed i Gentili, dai popoli si sono ritirati nella solitudine. In uno dunque de'gran quadri del mezzo farei la solitudine de' cristiani; e nel mezzo d'esso rappresenterei CRISTO nostro signore, e dagli lati poi di mano in mano, Paolo apostolo, Giovanni precursore, Ieronimo, Francesco e gli altri (se più ve ne possono capire) che, di diversi luoghi uscendo dal deserto, venissero incontro ai popoli a predicar la dottrina evangelica; fingendo dall' una parte del quadro il deserto, dall'altro le genti.

Nell altro quadro d'incontro a questo farei, per lo contrario, la solitudine de'Gentili, e metterei più sorte di filosofi, non che uscissero, ma che entrassero nel deserto, e voltassero le spalle ai popoli; esprimendo particolarmente alcuni de' Platonici, che si cavassero anco gli occhi, perchè dalla vista non fossero impediti di filosofare. Ci farei Timone, che tirasse de' sassi alle genti; ci farei alcuni che, senza essei veduti, stendessero fuor delle macchie alcune tavole o scritti loro, per ammaestrare le genti senza praticar con esse. E queste due sarebbono l'istorie degli due vani principali di mezzo, che conterrebbono la materia della solitudine in universale. In uno di quelli delle teste, che verrebbe ad essere il terzo maggiore, verrei al particolar del legislator de Romani, e farei Numa Pompilio nella valle d'Egeria, con essa Egeria Ninfa, a ragionar seco appresso a un fonte, con boschi ed antri, e tavole di leggi d'intorno. Nell'altro dell'altra testa di rincontro, farei Minos, primo legislatore della Grecia, che uscisse d'un antro con alcune tavole in mano, e che nell' oscuro dell'antro fosse un Giove, dal quale egli diceva d'aver le leggi.

Negli quattro quadri minori faremo le quattro nazioni trovate da voi. E perchè il pittore intuida, in uno i Ginnosofisti, nazion d'India, pure in un deserto, ignudi, in atto di contemplanti e di disputanti; e ne farei alcuni volti al Sole, che fosse a mezzo del cielo, perchè lor costume era di sacrificare a mezzogiorno. Nel secondo, gli Iperborei Settentrionali, vestiti, col gesti medesimi di disputare e contemplare, sotto arbori pomiferi, con sacchi di riso e di farina intorno, di che viveano; e non sapendo il lor abito, me ne rimetto al pittore. Nel terzo i Druidi, magi de' Galli, fra selve di querce, le quali aveano in venerazione; e senza le loro frondi non faceano mal sacrificio: e'l vischio che nasceva in loro, aveano per Dio. Vestansi pur come place al pittore, perchè tutti d'una guisa. Nel quarto, gli Esseni, gente giudaica, santa, casta, senza donne, romita, e contemplatori solamente delle cose divine e morali. Questi vestono anch'essi tutti in un modo: e di state, veste d'inverno, e d'inverno quelle d'estate; le tengono comunemente, e le ripigliano in confuso; e si potria fare un loco che paresse repositorio di vesti comuni.

I vani piccioli sono tutti dentro all ornamento, siccome anco i minimi e chamammo Piccioli, che non sono capaci se non d'una figura, e Minimi che non capiscono anco figure di naturale. I piccioli sono in tuto diciassette, ma dieci d'una sorta e sette d'un'altra. Nelli diece, che sono quelli dell'ornamento estremo, che abbracciano tutto il vano, perchè giacciono per lo lungo, farei le figure a giacere, e rappresenterei dieci grandi autori che hanno parlato della solitudine. Nelli sette, che sono dentro dell'ornamento, perchè hanno la lor lunghezza in alto, porrei ritti quelli che l'hanno messa in opera. Nel primo delli dieci farei uno Aristotile, appoggiato per lo lungo,

secondo che giace il quadro; in quell' abito che lo fanno ora, o finto o vero che sia, con una tavola in mano, o fra le gambe o scritta da lui con queste parole: ANIMA FIT, SEDENDO ET QUIESCENDO, PRUDENTIOR. Nel secondo, un Catone in abito di senator romano, e di questo ci è la effigie tenuta per sua, ancora che non fosse; e nella sua tavola scriverei questo suo motto: QUEMADMODUM NEGOTTI, SIC ET OTTI RATIO HABENDA. Nel terzo un Euripide; ed anco di questo si trova l'effigie cavata da certi termini antichi: la tavola o la cartella sua dica: QUI AGIT PLURIMA, PLURIMUM PECCAT. Nel quarto un Seneca Morale in abito di filosofo; non sapendo donde cavar l'effigie, con questa sentenza in una simil tavola: PLUS AGUNT, QUI NIHIL AGERE VIDENTUR. Nel quinto, un Ennio, coronato e vestito da poeta, la cui tavola dicesse: OTIO QUI NESCIT UTI, PLUS NEGOTTI HABET. Avvertendo che le tavole, o cartelle o brevi che si chiamino, siano diversamente tenute e collocate, per variare. Nel sesto, Plutarco, in abito pur di filosofo, che scriva, o tenga questo motto: QUIES ET OTIUM IN SCIENTIAE, ET PRUDENTIAE EXERCITATIONE PONENDA. Nel setimo farei M. Tullio, pur da senatore, con un volume all'antica rinvolto all'ombilico che pendesse, con queste lettere: OTIUM CUM DIGNITATE, NEGOTIUM SINE PERICULO. Nell' ottavo, un Menandro, in abito greco comico, con una maschera appresso, e con la tavola che dicesse: VIRTUTIS ET LIBERAE VITAE MAGISTRA OPTIMA SOLITUDO. Nel nono, un Gregorio Nazianzeno, in abito episcopale, con la sua tavola con questo detto: QUANTO QUIS IN REBUS MORTALIBUS OCCUPATIOR, TANTO A DEO REMOTIOR. Nel decimo, un s. Agostino, col suo abito da frate, e con questa sua sentenza: NEMO BONUS NEGOTIUM QUAERIT, NEMO IMPROBUS IN OTIO CONQUIESCIT.

Ne' vani piccoli alti, ponendo (come s'e detto) quelli che si sono dati alla solitudine, di tutti ne scerrei serte di sette condizioni, come sono sette i vani. Nel primo porrei un pontefice romano, e questo sarebbe Celestino, che depose il papato. Nel secondo, un imperatore, e questo farei Diocleziano; che, lasciato l'imperio, se n'andò in Ischiavonia a rusticare. E tra i moderni ci potrebbe aver loco ancora Carlo V. Per un re degli antichi ci si potrebbe metter Tolomeo Filadelfo, che ritraendosi dall'amministrazione del regno, attese agli studi, e fece quella famosa libreria. De' moderni re, Pietro d'Anglia, che, lasciato il regno, venne a Roma e visse privato in poverta. Per un cardinale, il medesimo s. Ieronimo; o de' moderni, Ardicino della Porta, cardinal d'Aleria, sotto Innocenzio VIII. Per un tiranno, Ieron Siracusano, che, caduto in infermità, chiamato a sè Simonide, ed altri poeti, si diede a filosofare. Per un gran capitano, Scipione Africano, che, lasciata la cura della repubblica, si ritirò a Linterno. Per un filosofo notabile, Diogene, con la sua botte.

Ci restano dodici altri vani minimi, tramezzati tra gli minori già detti. Ed in questi, non potendo metter figure umane, farei alcuni animali, come per grottesche, e per simboli di questa materia della solitudine, e delle cose appartenenti ad essa. E prima porrei gli quattro principali negli quattro cantoni. In uno, il Pegaso, cavallo alato delle Muse; nell altro, il Grifo; nel terzo, l'elefante col grugno rivolto alla luna; nel quarto, l'aquila, che rapisse Ganimede; essendo che tutti questi sieno significativi d'elevazion di mente e di contemplazione. Negli due quadretti, poiché sono dalle teste, l'uno a rincontro dell' altro, nell' un farei l'aquila solo, affissata al sole, che significa in cotal guisa speculazione, e per sè stessa è animal

solitario; e di tre figliuoli che fa, due sempre ne gitta via, ed un solo n'alleva. Nell' altro porrei la fenice, pur volta al sole, che significherà l'altezza e la rarezza de' concetti, ed anco la solitudine per essere unica.

Vi restano ora sei vani di questi minimi che sono tondi. Ed in uno di questi farei un serpe che mostra l'astuzia, la solerzia e la prudenza della contemplazione, che perciò fu dato a Minerva. Nell' altro, un passero solitario; che col nome stesso significa la solitudine; nel terzo, un nitticorace, o gufo o civetta che sia, che ancor essa è dedicata a Minerva, per esser uccello notturno, e significativo degli studi. Nel quarto farei un eritaco, uccello tanto solitario, che di lui si scrive che non se ne ritovano mai due in un bosco medisimo. Io non trovo ancora com' egli sia, però mi rimetto che'l pittor lo faccia di sua maniera. Nel quinto, un pellicano, al quale David si assimigliò nella sua solitudine fuggendo da Saulo: facciasi un uccello blanco, magro per lo sangue che si tragge da se stesso, per pascere i figliuoli. Alcuni dicono che questo uccello è il porfirione; e se questo è, arebbe avere il becco e gli stinchi lunghi e rossi. Nell'ultimo, una lepre; del queale animale scrivono che è tanto solitario, che mai non si posa se non solo; e per non esser trovato per indizio de'suoi vestigi, nel tempo della neve, dall'ultimo pedate, sin al luogo dove si posa, fa un gran salto.

Si sono fino a qui date le empiture a tutti i vani. Restano gli ornamenti; e questi si lasciano ali' invenzione del pittore. Pure è ben d'ammonirlo, se gli paresse d'accomodarvi in alcuni luoghi, come per grottesche, istrumenti da solitari e studiosi; come sfere, astrolabi, armille, quadranti, seste, squadre, livelle, bussole, lauri, mirti, ellere, tane, cappellette, romitori e simili novelle… *alli 15 di maggio, 1565*.

Tobías y el ángel[*]

Cosi parlar conviensi al vostro ingegno,
però che solo da sensato apprende
ciò che fa poseía d'intelletto degno.
E santa Chiesa con aspetto umano
Gabriel e Michel vi rappresenta
e l'altro che Tobia rifece sano.

(Así debemos hablar a vuestro entendimiento,/pues sólo por los sentidos aprehende/lo que luego hace digno del intelecto…/La santa Iglesia con aspecto humano/a Gabriel y a Miguellos representa/y al otro que a Tobías volvió sano). Dante, *Paraíso*, canto IV.

El *Tobías y el ángel* de la National Gallery de Londres (figura 23) es un cuadro sin pretensiones, poco apto para despertar la curiosidad del historiador. Pero si se decide a explorarlo tal vez descubra, como tantas veces, que es muy poco lo que puede darse por descontado.

23. Discípulo de Verrochio: *Tobías y el ángel*. Londres, National Gallery.

Importa poco que el nombre del pintor sea desconocido. Tras una serie de propuestas discordantes, los eruditos convinieron en calificarlo de «escuela» o «taller» de Verrocchio[1]. La palabra «taller», en cualquier caso, tiene unas resonancias hogareñas que cuadran bien con la pintura. Una de las pocas cosas que realmente sabemos

es que hacia mediados del Quattrocento los pintores florentinos fabricaban cuadros análogos sobre el mismo tema de un modo que recuerda más al «taller» que al estudio[2]. El cuadro de Londres reproduce poco más o menos el grupo central de otro más famoso, atribuido a Botticini (figura 24), que se encuentra en los Uffizi de Florencia, y otro parecido a este segundo se conserva en Turín. Existen otros ejemplos en diversas colecciones europeas y son muchos más los que deben de haberse perdido. Por los documentos del pintor florentino Neri di Bicci sabemos que sólo él llevó a cabo no menos de nueve versiones del tema para diversos clientes[3]. El tema era popular también entre los primitivos grabadores florentinos[4]. Su continua reiteración en el Renacimiento florentino resulta más notable aún dado que el mismo aparece con muy poca frecuencia en el arte religioso de la Edad Media.

24. Botticini: *Los tres arcángeles*. Florencia, Uffizi.

Se ha propuesto una atractiva teoría para explicar la significación de estos cuadros La historia de Tobías, se arguye, es el relato de un viaje de negocios[5]. Su padre ciego envía al joven Tobías a la lejana Rages de Media para recuperar diez talentos de plata que le había prestado a Gabael, su hermano en la fe. ¿No habría de tocar semejante relato la fibra sensible de los mercaderes florentinos, que tantas veces se veían en la necesidad de enviar a sus hijos a lejanas tierras con encargos similares? Cabía pensar, pues, que estos cuadros los encargaran angustiados padres como exvotos para obtener o celebrar el retorno de su hijo sano y salvo. Esta teoría ha gozado de aceptación casi general, pero carece de la menor base documental. Cierto es que la azarosa expedición a Media de Tobías figura entre los precedentes bíblicos de la

protección divina a los viajeros que se invocaban en las oraciones de la Iglesia. En uno de los pocos cuadros norteños del siglo XV sobre este tema, Tobías y el ángel aparecen junto a los Magos, los otros viajeros a los que se suele aludir en las oraciones. Pero en este restringir la aplicación de la historia al paralelismo literal con los mercaderes que enviaban a sus hijos al extranjero se delata una óptica racionalista que malinterpreta el papel de las Escrituras en la vida del pasado. Siglos de sermones habían ido moldeando la Santa Palabra hasta convertirla en un instrumento de aplicación universal. Al hojear los tratados religiosos que hablan del libro de Tobit comprobamos que la interpretación de su mensaje varía en consonancia con las diferentes situaciones. San Ambrosio se explayó sobre el hecho de que Tobit no cobrase interés sobre el préstamo, para a continuación predicar contra la usura. Un obispo alemán del siglo XVI, J. Hoffmann, recorre el libro sección por sección añadiendo comentarios de actualidad Y ¿quién puede hoy volver a leer este relato sin que le vengan a la memoria las historias de la resistencia en la «Europa subterránea» del mundo de la guerra y la posguerra?

Pero, por encima de estas aplicaciones concretas de la historia de Tobías, quedaba la epopeya del arcángel Rafael[6]. En ninguna otra parte de la Biblia revela el ángel a los mortales su nombre y su naturaleza. Su nombre significa «Dios ha sanado», y su papel en el drama es el del gran sanador. Es él quien asesora a Tobías sobre las propiedades milagrosas de las entrañas del pez. Sus consejos libran primero a Sara del mal espíritu que había asesinado a sus siete novios, conduciendo a Tobías hasta su esposa predestinada, y curan después la ceguera de Tobit. Como ahuyentó con humo al demonio y éste «es-

capó a las regiones más lejanas de Egipto», la Iglesia identificó también a Rafael con el ángel del Apocalipsis (8,3) «que estaba delante del altar con un incensario de oro en la mano».

Los Oficios de la Iglesia rememoran todos estos hechos con ocasión de la fiesta de Rafael. En los antiguos himnos compuestos con este motivo se invoca a Rafael como médico (*nostrae salutis medicus*) que hace posible que «volvamos sanos y salvos con nuestro padre» y que «el ciego vea la luz en medio de los fíeles». Todas y cada una de estas afirmaciones son susceptibles obviamente de múltiples aplicaciones. Las imágenes se han tomado del contexto de las Escrituras, pero se generaliza su significado para que se nos puedan aplicar a todos nosotros.

Un cuadro del Quattrocento florentino sobre este tema (figura 25) lleva una inscripción en la misma línea: «Rafael, sanador, sé conmigo perpetuamente y, como estuviste con Tobías, sé siempre conmigo en mi camino»[7]. Y una vez más no debemos limitarnos a pensar en una curación física y en «caminos» físicos. En el lenguaje del simbolismo religioso, cada término aparece envuelto por una esfera de aplicaciones metafóricas. Sería privarles de su sentido el despojarlos de estas connotaciones y tomarlos por afirmaciones literales.

25. Discípulo de Baldovinetti: *Tobías y el ángel*. San Giovanni Valdarno, Santa María delle Grazie.

Parece que estos cuadros han sido constantemente malinterpretados. Se les ha tomado por ilustraciones de la narración bíblica, ensalzándolos unas veces por el «realismo ingenuo» con que presentan el episodio y censurándolos otras por su supuesta incoherencia con el texto.

Es indudable que rasgos de realismo ingenuo sí que poseen, pues no solamente el perro, el pez y también el joven Tobías han tenido que ser pintados del natural, sino que muchos otros detalles parecen corroborar que la intención del pintor fue reconstruir el relato en toda su vívida concreción, como se hacía en las representaciones teatrales de Misterios. Por eso Tobías lleva en la mano un rollo en el que puede reconocerse la palabra *Ricordo*. Es la «letra» de Gabael, que debe presentar en Rages en prueba de su identidad.

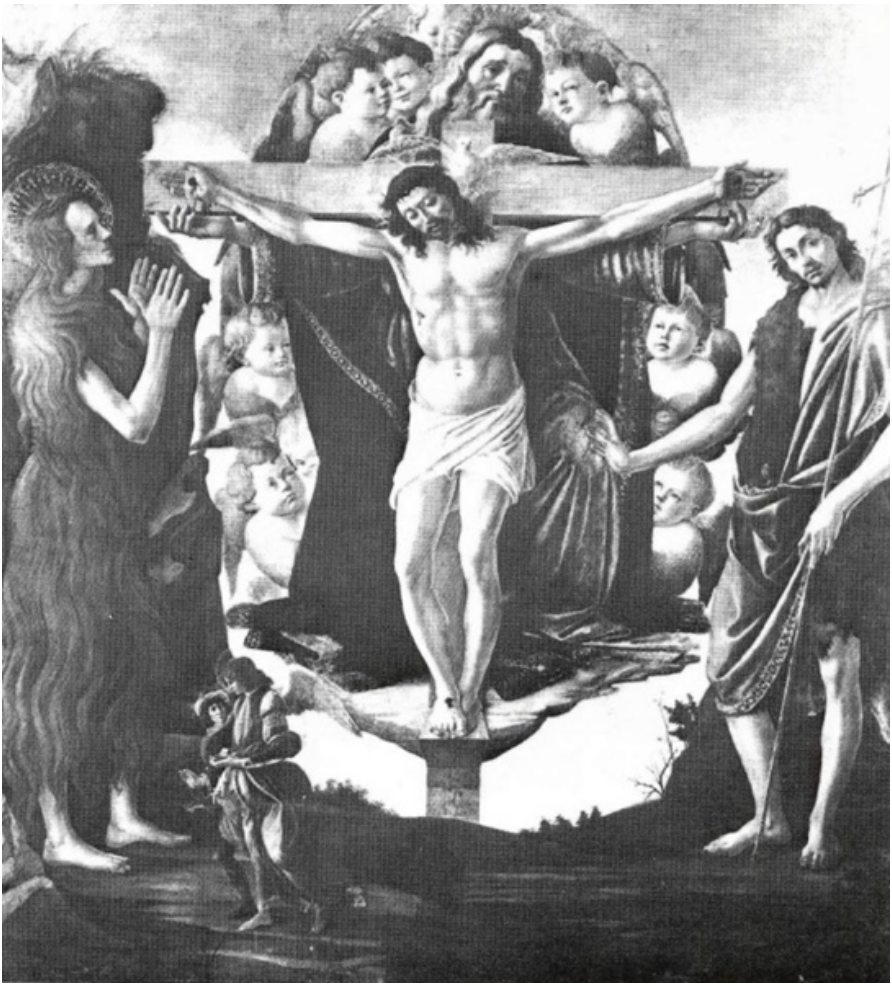
Pero este deseo de traducir la narración a términos visuales concretos no supone necesariamente que el pintor se imaginase al borde del camino de Media pintando a los viajeros cuando pasaban por delante. No hay más que llevar a este extremo la idea de «realismo» para darse cuenta de lo distinta que era la óptica del pintor.

No fue ciertamente indiferencia ante el texto la causa de que el pintor tratara con tanto desdén su contenido. Sabía perfectamente que según la Biblia Rafael viajaba disfrazado de un compañero humano que decía llamarse Azarías. No podía tener duda ninguna de que el pez que atemorizó al joven Tobías era de un tamaño monstruoso, y seguro que era plenamente consciente de que para cuando los dos avanzaban por el camino, ya el tal pez había sido troceado y comido —salvo las curativas entrañas. Entonces, ¿por qué se separó del texto? La respuesta es bastante sencilla. El muchacho lleva un pez porque sin éste no conoceríamos que era Tobías; a Azarías se le representa con alas porque sin ellas no conoceríamos que es un ángel; y, por último, éste va acompañado por Tobías no porque el pintor quisiera ilustrar un momento determinado del relato, sino sencillamente porque sin el joven compañero del pez no comprendería-

mos que ese ángel no es otro que Rafael, el sanador. En realidad Tobías es el emblema de Rafael, igual que la rueda lo es de Santa Catalina. Rafael coge a Tobías con la mano izquierda y porta en la derecha un recipiente de oro. Es la caja que contiene las entrañas del pez y que sería identificada con el incensario de oro (*turibulum*) atribuido al ángel del Apocalipsis. Los arcángeles toman sus emblemas de las situaciones en que aparecen en la Biblia: Gabriel suele llevar la azucena de la Anunciación, a San Miguel se le representa con la espada y el dragón, o con la balanza en la que pesará las almas el día del juicio. Pero no debe confundirse esta identificación simbólica de una figura sacra con la intención de hacer un retrato realista. La advertencia de Dante que sirve de lema a este trabajo ha sido pasada por alto demasiado a menudo. Cómo si no explicar que se haya dicho a veces que la tabla de los Tres Arcángeles (a cada uno de los cuales se le puede distinguir por su emblema) de la figura 24 representa a Tobías acompañado por Rafael, Gabriel y Miguel, interpretación que no sólo se halla en contradicción con la Biblia, sino que pone de manifiesto que se ha entendido de forma por completo errónea el sistema simbólico empleado. Es el mismo error que ha llevado a aplicar el título colectivo de *Sacra Conversazione* a los cuadros en los que aparecen varios santos entre los que a veces figura Rafael con Tobías, su emblema (figura 27). Nunca se pretendió que tales cuadros, digámoslo una vez más, constituyeran la representación de una escena real en el Ciclo ni la evocación de un episodio bíblico concreto. Se retrata a un personaje sacro, o se le alude, a través de los diversos contextos en que aparece en los textos sagrados. Un grabado florentino del siglo xv (figura 26) hasta presenta a nuestro arcángel vestido con dal-

mática y estola de diácono, haciendo alusión al pasaje del Apocalipsis al tiempo que a la historia del joven Tobías.

26. *El arcángel Rafael con vestiduras sacerdotales*. Grabado florentino. Londres, British Museum.



27. Botticelli y ayudantes: *La Trinidad con Santa María Magdalena, San Juan Bautista* y *Tobiás y el ángel*. Londres, Courtauld Institute Galleries.

Constatamos de nuevo que el estudio de los significados no puede separarse de la apreciación de las formas. A los que consideraban que nuestro cuadro era una ilustración de la escena bíblica les disgustaba un tanto la rebuscada postura de Rafael, objeción que sería legítima si el pintor verdaderamente hubiera querido convencernos de que Azarías caminaba por la ruta de Media hablándote a su compañero en actitud tan afectada. Cuando captamos el elemento simbólico del cuadro que está bajo

la superficie de la ilustración, la lectura que hacemos es diferente. La figura principal pasa a ser el ángel. El pintor tenía que ponérnoslo a la vista, como cualquiera de los santos representados para recibir las oraciones de los fieles. Podemos aquí todavía descubrir la fórmula hierática del arte simbólico de la Edad Media. La figura de Tobías pertenecía, por el contrario, a un mundo diferente. Al pintor ya no le cohibían las exigencias del arte piadoso. El papel de Tobías en esta historia era el de caminar al lado de su protector, confiándose a él. En su persona podía actuar sin trabas el nuevo realismo. El problema era cómo armonizar lo uno con lo otro. Nuestro maestro lo resolvió pintando a un Rafael que vuelve la cabeza y dirige la vista a su incensario, como para hablar de la hiel del pez. Camina por delante del joven Tobías y sin embargo nos da la impresión de que podemos dirigirnos a él antes de que llegue a desaparecer de nuestra vista. Al igual que la *Santa Ana* de Leonardo (figura 20), este modesto cuadro es por tanto el resultado de un compromiso entre dos concepciones opuestas de la pintura, la simbólica y la representativa.

Es este elemento simbólico tantas veces pasado por alto el que enlaza el cuadro con la red de referencias que, para el espíritu religioso, cubre el universo entero. En este sistema todo símbolo apunta hacia otra cosa. El pez hacia Tobías, Tobías hacia Rafael, Rafael el sanador hacia el drama de salvación representado en el universo. Conviene recordar que en el espíritu de los que encargaron y pintaron el cuadro este sistema de referencias no era asunto de la razón: para ellos el significado y el efecto se hallaban aún inextricablemente entretejidos. La imagen de Rafael no sólo «representa» el símbolo bíblico, sino que participa de su significado, y por tanto de su

poder; ayuda al donante a entrar en comunión con las fuerzas de las que es signo visible.

Resulta peligroso investigar muy a fondo estas cuestiones, pues es fácil falsificar un tipo de pensamiento al ir a traducirlo a un idioma de un orden diferente. Pero no parece posible entender ni siquiera los problemas formales del arte religioso sin ser en alguna medida conscientes de este trasfondo.

Estos son algunos de los problemas y dudas que asaltan al historiador cuando se sitúa ante nuestro cuadro. Pero no son los únicos. ¿Por qué adquirió repentinamente este tema tanta popularidad en la Florencia del Quattrocento? Quizás nunca lleguemos a saberlo con certeza. Pero el camino más seguro hacia la solución parece ser investigar la *Compagnia di Raffaello*, para la que se sabe fue pintado el prototipo de estos cuadros, que se encuentra en los Uffizi y puede fácilmente ser puesto en relación con muchos otros[8]. Esta compañía la había fundado en Florencia en 1409 un orfebre para fomentar la enseñanza de la religión a los jóvenes. Tales fraternidades religiosas desempeñaban un destacado papel en la vida de la comunidad[9]. En su condición de sociedades de socorros mutuos, sus miembros solían proceder de las clases trabajadoras, y muy pronto adquirieron importancia política. En 1425 Cosme de Médicis, por entonces en plena lucha por el poder, decidió asestar un golpe a la más poderosa de estas fraternidades, la *Compagnia della Misericordia*. La obligó a fusionarse con la hermandad rival de *Bigallo*, privándola así de su identidad. Muchos de sus miembros se negaron a entrar en la nueva organización, abandonándola. Sabemos que una de las principales misiones de esta hermandad disuelta era la de enterrar a los muertos y que su patrono fue «S. Tobia», cu-

yos actos de caridad hacia los muertos habían sido tan generosamente recompensados por el Señor. Sabemos incluso que el lugar de reunión de la Misericordia estuvo decorado con frescos sobre la vida de Tobías. La Misericordia permaneció en suspenso hasta 1475, pero siguió vivo su recuerdo. Cuando en ese año se encontró en las calles de Florencia un cadáver sin enterrar, se alzó un gran clamor público. Se hizo mucho ruido y se consiguió resucitar la Compañía. Fue en la época comprendida entre esas dos fechas cuando se pintaron la mayor parte de los cuadros sobre Tobías. ¿No entra dentro de lo posible que la *Compagnia di Rafaello* debiera parte de su popularidad al influjo de los miembros separados de la Misericordia? Un dato más apunta en la misma dirección.

Dos años después de la fusión forzosa, en 1427, el número de afiliados a la *Compagnia di Raffaello* había aumentado hasta tal punto que Cosme de Médicis trató de escindirla. Invitó a sus miembros a fundar otra nueva fraternidad «*della Purificazione di S. Zanobi, detto si S. Marco*», a la que asignó un lugar de reunión en su monasterio preferido, el de San Marcos. ¿Constituyó esto un intento de conseguir mediante el soborno lo que no había logrado por la fuerza? La *Compagnia di Raffaello* ¿fue algo más que una *Compagnia della Misericordia* «en la clandestinidad», un punto de encuentro para las facciones que se oponían a los Médicis?

Sólo pacientes investigaciones en los inagotables archivos de Florencia podrían quizás convertir en sólida hipótesis lo que no es más que aventurada conjetura. Pero hasta la conjetura puede no ser inútil del todo si viene a recordarnos que estos cuadros, significación religiosa aparte, también estaban insertos en un contexto social que nos es muy poco conocido.

Las mitologías de Botticelli[*]
Estudio sobre el simbolismo neoplatónico de su círculo

UNA POSTDATA A MODO DE PREFACIO

Este ensayo sobre las *Mitologías* de Botticelli fue concebido y escrito hace aproximadamente veinticinco años. Pretende demostrar que es posible deducir una lectura coherente de las pinturas mitológicas de Botticelli a la luz de las interpretaciones neoplatónicas. Para defender esta hipótesis, que carecía de antecedentes en la bibliografía sobre el artista, reuní numerosos textos, extraídos principalmente de los escritos de Marsilio Ficino, promotor del resurgimiento del neoplatonismo en Florencia. Aunque hoy estoy menos seguro de que este proceder estuviera bien fundado, no puedo acusarme de haber intentado demostrar más de lo debido. A lo largo de todo el ensayo se insiste en que lo que mi interpretación presenta es una hipótesis más que una prueba.

Dos estudiosos de esta época aceptaron la hipótesis: Frederick Hartt, en la introducción al volumen en rústica *Sandro Botticelli* (Amsterdam, 1954), y André Chastel en su introducción a un libro sobre el maestro (Londres, 1959). Erwin Panofsky, en su *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental* (Estocolmo, 1960) criticaba muchos detalles pero no solamente aceptaba la lectura neoplatónica, sino que reconocía la importancia del texto principal de Ficino sobre el que gira mi interpretación. Edgar Wind, sin embargo, propuso en su *Pagan Mysteries in the Renaissance* (Londres, 1958, nueva edición en 1968) otra lectura neoplatónica y en particular

rechazó mi análisis de las Tres Gracias. Al estudiar el *Nacimiento de Venus*, W. S. Heckscher[1] hizo hincapié en las tradiciones medievales que él ve encarnadas en el cuadro. P. Francastel[2] subrayó también este elemento de continuidad con el romance y el espectáculo medievales. En un segundo artículo[3] relacionó aún más íntimamente la *Primavera* con el *Commento sopra alcuni de'suoi sonetti* de Lorenzo de Médicis y con la glorificación del gobierno de los Médicis.

Dos autores, por último, cuestionaron la lectura alegórica de estos cuadros, proponiendo volver a la interpretación anterior, según la cual los cuadros no reflejan tanto las preocupaciones filosóficas de Ficino como la poesía amorosa de Angelo Poliziano, cuyo fragmento sobre la Justa de Giuliano de Médicis parecía constituir, según se había creído durante mucho tiempo, el paralelo literario más próximo a la imaginería de Botticelli. De ellos, A. B. Ferruolo[4] admite al menos alguna relación con la filosofía neoplatónica del amor, pero Charles Dempsey[5], en un docto artículo dedicado a la *Primavera*, considera que el cuadro constituye una ilustración directa de los textos clásicos que ponen a Venus en relación con la estación vernal, y se halla por tanto íntimamente conectado con el posterior poema de Poliziano *Rusticus*, que se inspira en la misma tradición.

Contando votos, por tanto, los «noes» exceden ciertamente con mucho a los «síes», y era en consecuencia natural dudar de si merecían la pena reproducir este largo ensayo cuya tesis, repito, nunca pretendí haber demostrado. Lo que me decidió a dejar de lado mis escrúpulos fue precisamente el problema metodológico a que he aludido en la introducción a la presente obra. En pocas palabras, entiendo que el análisis iconológico no debe li-

mitarse a la búsqueda de las fuentes textuales. Las obras sobre la *Primavera* publicadas han demostrado hasta la saciedad —si es que hacían falta pruebas— que en la literatura antigua y renacentista existen innumerables referencias a la diosa del Amor, a la belleza de su jardín, a Flora y a las Gracias y hasta a Mercurio. Ni por un momento se me ocurriría negar que las imágenes de Botticelli acuden fácilmente a nuestra mente cuando leemos estas glorificaciones del amor y de la primavera; en realidad tales asociaciones no se limitan a textos antiguos: Spencer les ha recordado a Botticelli a muchos de sus lectores por sus gráciles descripciones, y no me cabe la menor duda de que artistas y poetas se inspiraron en un mismo depósito común de ideas e imágenes que se ilustran mutuamente. Lejos de mí, pues, menospreciar el saber y el ingenio de los eruditos que han señalado múltiples paralelismos literarios que yo no he tenido en cuenta, pero tengo la impresión de que su misma abundancia tiende a oscurecer más que a iluminar el problema de estas pinturas. En la Introducción orientaba yo al lector hacia el principio formulado por Hirsch de que toda interpretación debe partir de una hipótesis relativa a la especie o categoría de la obra que tenemos delante. Me parece que mi punto de partida en este aspecto, e incluso el principio general, queda un tanto desdibujado en el análisis subsiguiente. Tal vez deba acusarme de oscurecer las líneas maestras con un exceso de documentación y recurriendo a las teorías prevalecientes sobre el carácter neoplatónico del Renacimiento de una forma que se arriesga a caer en la circularidad. Me gustaría por eso volver a plantear el problema en pocas palabras.

En la época en que fueron pintadas, las mitologías de Botticelli no pertenecían a ninguna categoría reconocida.

Cierto es que a menudo se representaban temas mitológicos en el arte profano, en cofres matrimoniales, arquillas o tapices, pero por lo que sabemos Botticelli fue el primero en pintar cuadros mitológicos tan monumentales, que en tamaño y empaque competían con el arte religioso de la época. Lo que en el siglo XVI se convertiría en un tópico con el arte de Correggio y Tiziano constituía ciertamente una novedad en los últimos años de la década 1470-1480, cuando Botticelli pintó la primera de sus mitologías, la *Primavera*. ¿Tenemos derecho a analizarlo a la luz de esta evolución posterior? Tal cosa hicieron los que celebraron en Botticelli al pintor que introdujo los temas paganos en el arte, el primero que pintó una Venus desnuda y el portavoz del resurgimiento de lo pagano tantas veces asociado a la Florencia de Lorenzo de Médicis. Los lectores de mi ensayo constatarán que yo partía del supuesto de que tal interpretación no resultaba ya tan convincente. Hasta para el siglo XVI han propuesto Panofsky y otros una nueva lectura del género mitológico, centrándose la atención en la teoría neoplatónica del mito como expresión de la sabiduría antigua más que en la sensualidad moderna. Existe ciertamente un problema metodológico en torno a estas interpretaciones: el hecho de que *pueda* interpretarse simbólicamente un mito dado no demuestra que en un caso concreto se pretendiera darle tal interpretación. Por esa razón insistí tanto en el carácter hipotético de mi lectura neoplatónica, y me alegro de haberlo hecho. Pero mi tesis no se apoyaba en estos textos, sino en la reconstrucción de una situación histórica. Era esta situación la que, a mi modo de ver, podía explicar la aparición del nuevo tipo de pintura representado por la *Primavera*. Quizás este hecho no quedase lo suficientemente claro, pues nin-

guno de los análisis de estos cuadros publicados posteriormente ha hecho referencia alguna a mi reconstrucción de las circunstancias que pudieron conducir a que fuera encargado un nuevo tipo de pintura.

Tanto la *Primavera* como el *Nacimiento de Venus* proceden de la Villa di Castello, de la que era propietario Lorenzo de Pierfrancesco, primo de Lorenzo de Médicis, que fue el mecenas de Botticelli. Los documentos demuestran que la villa fue adquirida por y para él en 1478, cuando era aún un adolescente de quince años. Esta es la época en que encaja en términos estilísticos la *Primavera*, y por ello se ha venido insinuando desde hace mucho tiempo que fue encargada cuando se acondicionó la nueva villa para Lorenzo de Pierfrancesco. Ahora bien, en ese mismo año Ficino le había enviado al joven Médicis una exhortación moral expresada en forma de horóscopo alegórico. Culmina con un llamamiento al joven para que fije sus ojos en Venus, que representa la *Humanitas*. Que se someta al encanto de esta hermosa ninfa, que estaba totalmente en su poder. Hay pruebas de que Ficino concedía mucha importancia a este mandato moral. Escribió una nota explicativa a los tutores del joven pidiéndoles que se lo hicieran aprender de memoria a su discípulo.

No afirmo ni puedo afirmar que los cuadros de Botticelli constituyan una ilustración de la carta. Lo que sugiero es más bien que con ellos se pretendió alcanzar un objetivo análogo. Sabemos que Ficino concedía mucha importancia a la facultad de la vista. Seguía en particular a Cicerón en la idea de que a los jóvenes se les puede influir más fácilmente con la presentación visual que con la enseñanza abstracta. «No les habléis de la virtud», diría en efecto, «presentádsela mejor como una atractiva

muchacha y se enamorarán de ella». ¿Deberá su existencia la belleza de la Venus de Botticelli a esta teoría pedagógica?

Hay un aspecto de esta situación histórica sobre el cual tal vez no haya hecho el necesario hincapié: la virtud de la *Humanitas*, que tan apasionadamente recomienda Ficino al joven, quizás fuera precisamente la virtud que de modo más ostensible le faltara. El joven Lorenzo fue persona irascible a lo largo de toda su vida, y en el ínterin he encontrado pruebas de que de sus exabruptos no se libró ni Lorenzo el Magnífico[6]. Así pues, este acaudalado pero políticamente inactivo miembro de la familia Médicis constituiría ciertamente un problema para el gobernante extraoficial de Florencia. Qué deseable resultaría domesticarlo y enseñarle lo importante que era la *Humanitas*, que no sólo significa cultura, sino también afabilidad. En mi posterior ensayo sobre las *Icones Symbolicae*, reproducido también en el presente volumen, sostengo que la concepción neoplatónica de la pintura la aproxima al arte de la música; ambas ejercen un cierto hechizo y provocan efectos psicológicos duraderos. Quizás Ficino ideara este nuevo tipo de pintura buscando tal efecto: debería apaciguar el carácter de los nacidos bajo su imperio.

Si estaban en tal creencia, resulta lógico que los que encargaron la pintura de la diosa se preocuparan por conocer su aspecto auténtico, pues igual que un amuleto sólo da resultado si porta la imagen correcta, el cuadro destinado a ejercer su benéfico hechizo sólo sería eficaz si era correcto. En mi trabajo indicaba que el texto consultado a tal fin fue básicamente una descripción de Venus y su comitiva que figura en *El asno de oro* de Apuleyo en el contexto de una representación mímica del Jui-

cio de París. Esta hipótesis ha tenido poco éxito entre mis críticos. Panofsky en particular la rechazó por razones tanto filológicas como intrínsecas, y sus argumentos son ciertamente merecedores de respeto. Pero concede que «puede admitirse la existencia de una semejanza» entre la descripción de Venus en medio de las gracias que danzan y las horas que esparcen flores y la pintura, aunque «esta analogía, de por sí no muy sólida, se ve además debilitada por el hecho de que en el cuadro el número de las estaciones aparezca reducido a uno»[7]. Sigo pensando que al erudito descoso de proporcionar al pintor una descripción auténtica de Venus tal como la había visto la Antigüedad tal vez le viniera a la memoria ese pasaje, pero de lo dicho hasta ahora se evidencia que ese detalle no afecta mucho a mi hipótesis principal en cuanto al tipo de cuadro que es la *Primavera*. Por mucho hincapié que hiciera en el carácter hipotético de esta relación con Apuleyo, no arreglé mucho las cosas al sugerir la posibilidad de que el programa pudiera estar fundado en una interpretación errónea del texto. Supuesto que pueda haber sido así, nos movemos en un terreno peligroso, pues en cuanto empezamos a forzar el texto para aproximarlo a la pintura nos situamos en una resbaladiza pendiente. En resumen, no quisiera excluir a Apuleyo de la lista de autores recordados por el asesor de Botticelli, pero estoy de acuerdo en que algunos de los textos aducidos por Dempsey tienen por lo menos la misma importancia.

En una cosa tal vez haya estado siempre más próximo a la postura antifilosófica de Dempsey que a los intérpretes que ven en la *Primavera*, por sí sola o en conjunción con el *Nacimiento de Venus*, una compleja alegoría filosófica. Las dificultades que encuentra el que trata de in-

terpretar alguna de estas pinturas en términos de una declaración simbólica definida constituían de hecho el tema de la sección sobre las Tres Gracias a la que Edgar Wind ponía reparos por razones filosóficas. No voy a defender los términos precisos de su formulación, ni a negar que este trío concreto esté ligado a una tradición que también se exterioriza en el pasaje de Proclo que aduce, pero me sigue pareciendo válido el problema metodológico que yo planteaba: los cuadros de este tipo, ¿son diagramas filosóficos, comparables a las complejas alegorías ideadas por Leonardo o por ulteriores estudiosos de los jeroglíficos, o más bien hay que considerarlos evocaciones de los dioses en razón de su forma y su influencia? A falta de pruebas que demuestren lo contrario, ésta es la impresión que a mí me dan las mitologías de Botticelli, aunque en el caso de la *Minerva* habría que postular un «programa» filosófico ligeramente más explícito.

Lo que puede deducirse de la proximidad a Ficino del mecenas de Botticelli y de las circunstancias que pudieron presidir el primer encargo de un cuadro mitológico de este tipo es que estas imágenes se consideraban algo más que una decoración. Lo que se creía dotado de sentido, y por tanto de fuerza psicológica, era el mito más que la imagen. Importa menos el que veamos o no en la *Primavera* básicamente una alegoría de la primavera o una representación de Venus con su séquito, el que consideremos el *Nacimiento de Venus* fundamentalmente una imagen por contraste de la Venus celestial o hagamos hincapié en la influencia literaria de la Venus anadiómena de Apeles y la descripción de tal tema en la *Giostra* de Poliziano, que nuestras ideas sobre el modo en que se pretendía que fueran entendidas estas obras.

En un pasaje de mi trabajo que citó aprobatoriamente Panofsky señalaba yo que fue el punto de vista del neoplatonismo sobre el antiguo mito el que consiguió «franquear al arte profano esferas emotivas que hasta entonces habían sido patrimonio exclusivo del culto religioso». Creo que sigue siendo una hipótesis que merece la pena tener presente. Por esta razón he decidido volver a publicar este ensayo.

Agosto de 1970

INTRODUCCION

La historia de la fama de Botticelli está aún por escribirse[8]. En tal historia podría desempeñar un importante papel la fascinación que sus temas «paganos» ejercieron sobre sus descubridores del siglo XIX[9]. Estos cuadros constituyeron para generaciones enteras de amantes del arte el telón de fondo, como si dijéramos, del escenario del Quattrocento florentino y del drama colorista del Renacimiento que veían en él representado. A medida que este sueño se disipa, va haciéndose patente la necesidad de una interpretación más estrictamente histórica de las mitologías de Botticelli Conocemos hoy demasiado bien el complejo entramado de corrientes de finales del siglo XV para poder aceptar el retrato de la época que nos presentan la mayoría de los libros que sobre Botticelli se han publicado[10]. La interpretación que someto al lector en estas páginas trata de elaborar una hipótesis más en consonancia con las lecturas del Renacimiento más recientes. Su punto de partida se sitúa en unos textos que demuestran que Marsilio Ficino era el mentor espiritual del mecenas de Botticelli en la época en que se pintó la *Primavera* y que en su correspondencia se discutían las ideas neoplatónicas sobre los dioses clásicos. Aunque no

aspira a presentar «pruebas» en cuestiones de interpretación donde no tienen cabida, sugiere que a la luz de la imaginería neoplatónica puede encontrarse una lectura coherente de las mitologías de Botticelli.

Las muchas citas tomadas de los escritos de Ficino que se aducen en apoyo de estos argumentos no deben oscurecer el hecho de que están aún por explorar vastas regiones de esa literatura, y que investigaciones ulteriores pueden sacar a la luz paralelismos más próximos y oportunos. Aunque no podrá evitarse por completo la polémica contra las interpretaciones anteriores, no debe pensarse que la presente tentativa tenga pretensión alguna de sentar conclusiones definitivas. En un importante supuesto, incluso, coincide esta interpretación con todas las teorías anteriores, un supuesto que tal vez algún día pueda echar abajo un descubrimiento afortunado: la hipótesis de que las mitologías de Botticelli no son ilustraciones directas de pasajes literarios existentes, sino que están basadas en «programas» elaborados *ad hoc* por un humanista. La existencia de tales programas para cuadros del Quattrocento podemos deducirla de fuentes contemporáneas, pero hasta nosotros ha llegado tan sólo un ejemplo primitivo de este extraño tipo de literatura: las detalladas instrucciones de Paridc da Ceresara a Perugino sobre las pinturas del *Studiolo* de Isabella d'Este[11]. Las posibilidades de recuperar documentos semejantes para los cuadros de Botticelli son, por desgracia, extremadamente escasas. En su ausencia, la reconstrucción de estos eslabones perdidos entre las obras de arte y los modos de pensamiento de los círculos del mecenas del artista nunca dejará de ser una precaria aventura.

LA *PRIMAVERA*

1. Interpretaciones anteriores

El que tenga interés por los problemas metodológicos no puede hacer cosa mejor que estudiar las interpretaciones contrapuestas de la *Primavera* (figura 28) y las discusiones centradas en torno a ellas[12], Huelga entrar en una recapitulación detallada, ya que por regla general cada sucesivo autor se ha encargado de señalar los puntos débiles de la obra de su predecesor; pero el residuo de estas interpretaciones, bien fundadas unas, caprichosas otras, ha llegado a cubrir la pintura como un espeso barniz de color, y es preciso hacer un breve análisis de sus principales ingredientes para poder limpiarla.

28. Botticelli: *La Primavera*. Florencia, Uffizi.

Tenemos en primer lugar la fuerza sugerente del nombre que Vasari dio al cuadro al describirlo, de modo un tanto inexacto, como «Venus, a quien las Gracias engalanan de flores, que representa la Primavera[13]. Esto ha

llevado a los eruditos a espigar en la literatura clásica y renacentista diversas citas en las que se menciona a Venus y a la Primavera[14], acabando por constituir una verdadera antología de encantadoras canciones de mayo y de amor. Está luego, en segundo lugar, el hechizo que la *Giostra* de Poliziano ha ejercido sobre los intérpretes desde que Warburg tratara de establecer una relación entre los modos de visualizar la Antigüedad clásica en términos de movimiento del poeta y del pintor. En su famosa tesis doctoral sobre el tema[15], Warburg no sólo defendía la existencia de una relación entre el *Nacimiento de Venus* y las *stanze* de Poliziano, sino que también entresacaba pasajes del mismo poema cuya atmósfera e imaginería recordaban a la *Primavera*. Más adelante Marrai y Supino, en una comparación más detallada, señalaron que la correspondencia entre cuadro y poema es ciertamente pobre, pese a lo cual siguieron citándose las melifluas stanze de Poliziano junto a la pintura de Botticelli, de la que se llegaba a decir que constituía una «ilustración» de la *Giostra*[16]. La íntima fusión de cuadro y poema dio pábulo a una leyenda que sería particularmente querida del movimiento estético, forjando así el tercer componente del mito tejido alrededor de la pintura. Se trata de la leyenda de la «Bella Simonetta». Si la *Primavera* está inspirada por la *Giostra*, tal vez no sea preciso relegar al olvido la durante tantos años acariciada historia de amor entre Botticelli y la belleza swinburniana que murió de tisis a los veintitrés años y cuya pérdida lloraron Lorenzo y su círculo en versos de hipérbole petrarquista. Sorprende menos la difusión de esta leyenda, basada en parte en una nota errónea de la edición milanesa de Vasari, que su persistencia después de que Horne y Mesnil señalaran que no existe la menor prueba

de que Botticelli pintase nunca a la joven esposa de Marco Vespucci[17]. Además su relación con la Justa de Giuliano hay que contemplarla en el contexto de las convenciones de la caballería, según las cuales «las damas eran tan indispensables en una justa como las armas y los caballos» (Horne). El atractivo de estas interpretaciones, y su acalorada defensa en ausencia de pruebas tangibles, constituye una lección magistral sobre el modo romántico de entender el pasado, viendo en la historia no un registro incompleto de un número ilimitado de vidas y sucesos, sino más bien un desfile bien ordenado en el que todos los acontecimientos y episodios predilectos comparecen a su debido tiempo[18]. Un cuadro famoso como la *Primavera* debe estar relacionado con el más famoso mecenas de la época, Lorenzo el Magnífico; debe estar inspirado en el poema mejor recordado de aquellos años, las *stanze* de Poliziano; debe conmemorar el episodio más pintoresco del momento, la famosa Justa; y representa a sus protagonistas más atractivos, Simonetta y Giuliano. En su forma menos cruda la interpretación romántica admitiría que el cuadro no *representa* realmente el suceso ni *ilustra* el poema. Se retiraría a posiciones más atractivas y más difíciles de refutar, tales como la aserción de que la *Primavera* simboliza la época del Renacimiento, con su torrente primaveral de juventud y placer[19]; o que «expresa» el espíritu de los tiempos[20] y su carnaval «pagano» del que la canción de *giovinezza* de Lorenzo se ha convertido en referencia obligada[21].

29. *La corte de Venus*. Tapiz de Tournai. París, Musée des Arts Décoratifs.

Estas especulaciones románticas nunca hubieran gozado del éxito que tuvieron de no haber sido por ciertas características del arte de Botticelli, que se prestaba fácilmente a las más contradictorias interpretaciones. En una conferencia merecedora de una difusión más amplia, señalaba L. Rosenthal antes de comenzar el siglo que la

moda del arte de Botticelli —por entonces en su punto más alto— se debe precisamente a que nos permite proyectar en las expresiones extrañamente ambiguas de sus figuras casi cualquier significado que queramos encontrar[22]. Podría haber añadido que esta obsesiva característica de las fisonomías de Botticelli no solo permite, sino que exige ser interpretada. Estos rostros desconcertantes y melancólicos no nos dejarán tranquilos mientras no hayamos tejido a su alrededor una historia que parezca dar razón de su enigmática expresión. La bibliografía sobre la *Primavera* ilustra hasta la saciedad este interesante hecho psicológico. Las posturas y expresiones de sus figuras han dado pie a las más variadas explicaciones, y la convicción con que se presentaban estas lecturas contradictorias nunca disuadió al autor siguiente de poner por escrito sus particulares reflexiones con no menor aplomo. Los quince textos recogidos en una nota[23] ponen de manifiesto que en los hermosos rasgos de Venus (figura 30) ha sido posible vislumbrar toda la gama de las emociones, de la tristeza a la alegría. Unos meditan sobre su «melancolía», otros detectan en su rostro los signos típicos del embarazo o de la tisis, y hay quien afirma que está «sonriendo» o hasta «riendo». Análogamente, en el gesto de la mano derecha se ha visto la expresión de cualquier cosa, desde la «bienvenida a la *Primavera*» hasta el «marcar el ritmo de la danza de las Gracias», desde una señal de temor a la paradoja de un gesto «mitad de bendición, mitad de defensa». No podrá entonces extrañar que el cuadro se preste a interpretaciones tan diversas como «El despertar de Simonetta en el Elíseo», «El matrimonio de la sátira de Menipo con Mercurio», «El misterio de la femineidad», «El retorno

de la primavera de los Médicis», o «Dos dioses confabulándose para disponer el encuentro de los amantes»[24].

30. *Venus*. Detalle de la *Primavera* (figura 28).

La conclusión que cabe extraer de todas estas tentativas es que la óptica estética del crítico impresionable no constituye guía más segura que la visión romántica del historiador imaginativo a la hora de desentrañar el se-

creto del arte de Botticelli. En el arte pictórico la expresión, en el mejor de los casos, no es más que un lenguaje ambiguo. Sus elementos necesitan de un contexto para adquirir un sentido bien definido. En el caso de Botticelli esta dificultad general se ve grandemente agravada por su peculiar posición histórica. Nos faltan aquí las pistas que las fórmulas fijas del arte medieval nos proporcionan para la lectura de gestos y situaciones, y su dominio de las complejidades de la expresión no ha llegado aún a ponerse al nivel de este nuevo problema[25]. Tal vez Botticelli hubiera firmado la frase de Alberti de que sólo el que ha intentado dibujar un rostro que se ríe y otro que llora puede darse cuenta de lo difícil que resulta distinguirlos[26]. Las hermosas páginas que han escrito diversos maestros de la prosa sobre el sentido emotivo de las figuras de Botticelli no dejarán de ser meras impresiones subjetivas a menos que pueda establecerse por medios externos el contexto en que se ubican dichas figuras[27]. La óptica «iconológica» de la erudición histórica suele prestarse al ataque de parte de los que desean defender la autonomía de la sensibilidad artística. Pero estos ataques pasan por alto el hecho de que la expresión sólo nace de la interacción entre tema y tratamiento, entre situación y gesto. Lejos de destruir las obras de arte del ¿pasado, estos intentos de determinar su significación concreta no hacen más que ayudarnos a recrear su significado estético[28].

2. La óptica histórica: la carta de Ficino al mecenas de Botticelli

La misión del historiador es determinar el significado preciso de los símbolos utilitivas a menos que pueda establecerse por medios externos el contexto en que se ha topado con una dificultad no menos formidable que la

de establecer el significado preciso de gestos y expresiones. Warburg y sus seguidores han demostrado lo múltiples que eran los significados atribuidos a las divinidades clásicas y lo poco que expresa una etiqueta convencional tal como «la diosa del amor»[29], Para el Renacimiento, Venus fue un símbolo «ambivalente» si los hubo. Los humanistas estaban familiarizados con su papel convencional no menos que con los significados más esotéricos a ella atribuidos en los diálogos de Platón, que hablan de dos Venus, o en el poema de Lucrecio, que la trata de encarnación de la fuerza generadora. Hasta en el alma popular desempeñaba Venus un doble papel. Como planeta gobernaba las festividades, la primavera, el amor, las galas, y la tez sanguínea, y se la veía, en algunas de estas facultades o en todas, ir por las calles de Florencia en muchos desfiles de carnaval[30]. Al mismo tiempo seguía siendo la figura alegórica de la poesía caballeresca, habitante de los simbólicos jardines y emparrados del Romance[31]. Mientras que en los cantos de carnaval se la ensalzaba, pidiéndole que hiciera de Florencia su morada[32], la primera mención de una pintura de Venus en el marco del Renacimiento acontece en el imaginario «Templo del Vicio» de Filarete[33]. Aparece allí junto a Baco y Príapo unos diez años antes de que Botticelli pintase su cuadro, y no nos deja la menor sombra de duda en cuanto a su significación:

> Venus, coronada de mirto, surge de entre la espuma con una paloma y una concha y exclama: Vosotros, ricos y pobres, que poseéis el atributo de Príapo, venid a mi cenador y seréis bien recibidos.

Filarete añade que, para que todos pudieran entenderlas, las frases de estas figuras venían además en latín, ita-

liano, griego, húngaro, alemán, español, francés y otros idiomas.

Preguntar por lo que significaba Venus «para el Renacimiento» o incluso «para el Quattrocento florentino» sigue obviamente siendo demasiado vago para que el historiador pueda responder algo concreto. Hay que ceñirse a preguntar qué significaba Venus para el mecenas de Botticelli en el momento en que fue pintado el cuadro. Gracias a las investigaciones de Horne podemos formular esta pregunta con mayor precisión incluso. Sabemos con razonable certeza para quién fue pintado. Vasari lo contempló en Castello, la villa que en tiempos de Botticelli pertenecía a Lorenzo de Pierfrancesco de Médicis (1463-1503), primo segundo de Lorenzo el Magnífico[34]. La relación entre Lorenzo de Pierfrancesco y Botticelli está suficientemente probada por diversos documentos y fuentes contemporáneas[35]. La mayoría de estas fuentes hacen referencia a una época posterior; cuando Botticelli trabajaba para él en unos dibujos sobre Dante y otras obras diversas que no se nos han conservado. Datan de los tiempos en que Lorenzo de Pierfrancesco protegía también a Miguel Ángel, que remitió a los Médicis su conocido relato sobre su llegada a Roma por mediación de Botticelli Ha podido averiguarse que tres de las mitologías de Botticelli pertenecieron a la familia de Lorenzo Pierfrancesco en razón de su localización en el siglo XVI, a saber la *Primavera*, el *Nacimiento de Venus* y *Minerva y el Centauro*, y aunque no ha faltado quien pusiese en tela de juicio la validez de estas conclusiones, esperamos aducir nuevos argumentos en su favor[36]. La figura de Lorenzo de Piertrancesco sigue un tanto difuminada en el misterio[37], Sabemos que sus relaciones con el Magnífico no siempre fueron buenas. Su padre, Pier-

francesco, hijo de Lorenzo, el hermano de Cosme, era socio en la empresa de los Médicis y obtuvo una enorme fortuna cuando se dividieron las propiedades de las dos ramas. Hubo disputas en torno al porcentaje que habían de pagar los respectivos herederos en los gastos ocasionados por algunas empresas conjuntas, y difícilmente se reforzaría la amistad cuando Lorenzo el Magnífico se vio obligado a pedir prestadas enormes sumas a su acaudalado primo, que recibió en prenda joyas por valor de veintiuna mil *lire* de oro. Sabemos que en una de sus *rappresentationi sacre* Lorenzo de Pierfrancesco lamentaba la suerte de los que «viven sometidos a un tirano». Se mantuvo en íntimo contacto con Carlos VIII, tras cuya entrada en Florencia, a la huida del hijo del Magnífico, él y su hermano tomaron el nombre de *Popolano*, sin unirse, sin embargo, a las filas de Savonarola[38]. En etapas posteriores de su vida se vio envuelto en una serie de pleitos que no hablan demasiado bien sobre su carácter. Como antepasado de «Lorenzaccio», su figura quedó sumida en la oscuridad cuando Cosme estableció su dinastía.

Sobre los intereses literarios y artísticos de Lorenzo de Pierfrancesco es mucho lo abierto a conjetura. Se ha mencionado a veces que Poliziano encomió sus hazañas, dedicándole uno de sus poemas. Pero existe una fuente sobre esta figura central en la vida de Botticelli que todavía no ha explotado ninguno de los biógrafos del pintor. Se trata del *Epistolarium* de Marsilio Ficino, en el que hallamos cierto número de cartas dirigidas a «Laurentius minor», como se le llama para distinguirle de su poderoso pariente de más edad[39]. La primera de estas cartas da respuesta a nuestra pregunta en torno a lo que significaba Venus para Lorenzo de Pierfrancesco en la época en

que fue pintada para él la *Primavera*. La carta no lleva fecha, pero su contenido y forma demuestran que está dirigida a un muchacho, «*adolescens*». Pruebas internas parecen apuntar al invierno de 1477-1478, cuando el destinatario contaba catorce o quince años[40]. Esta es aproximadamente la época en que la generalidad de los estudiosos de Botticelli, por motivos estilísticos, han situado la creación de la *Primavera*, y a veces se ha considerado que el hecho de que el mecenas de Botticelli apenas hubiera salido de la niñez por aquel tiempo no concordaba con el resto de los datos. También para esto puede proporcionarnos una explicación la carta y sus circunstancias. El resultar menos atractiva que el jardín del amor de Poliziano no le resta interés:

Mi inmenso amor por ti, excelente Lorenzo, me ha movido desde hace largo tiempo a hacerte un inmenso regalo. Al que contempla los cielos, nada sobre lo que posa los ojos le parece inmenso, fuera del mismo cielo. Si, por tanto, te hago un regalo de los cielos mismos, ¿cuál será su precio? Pero preferiría no hablar de precios, pues el Amor, nacido de las Gracias, todo lo da y lo acepta gratuitamente; ni ciertamente puede nada de debajo del cielo contrapesar por completo al cielo mismo.

Dicen los astrólogos que el hombre más feliz es aquel para quien el Destino ha dispuesto los signos celestes de manera que la Luna no esté en mal aspecto con Marte y con Saturno, y por contra en aspecto favorable con el Sol, Júpiter, Mercurio y Venus. E igual que los astrólogos llaman feliz al hombre para quien el destino ha ordenado así los cuerpos celestes, los teólogos juzgan dichoso al que ha dispuesto su propio yo de manera similar. Quizás te preguntes si no será esto pedir demasiado: mucho es en verdad, pero sin embargo, mi inteligente Lorenzo, emprende la tarea con entusiasmo, pues el que te hizo es más grande que los cielos, y tú también serás más grande que los cielos en cuanto te decidas a mirarlos frente a frente. No hemos de buscar estas cosas fuera de nosotros, pues todos los cielos están en nuestro interior y la vehemente energía que llevamos dentro atestigua nuestro origen celestial.

En primer lugar la Luna: ¿qué otra cosa puede significar en nosotros más que el continuo movimiento del alma y el cuerpo? Marte representa la velocidad, Saturno la lentitud, el Sol Dios. Júpiter la Ley, Mercurio la Razón, y Venus la Humanidad *(Humanitas)*.

En adelante, pues, joven de amplio espíritu, cíñete y, junto a mí, dispón tus propios cielos. Tu luna —el continuo movimiento de tu alma y de tu cuerpo— debe evitar la excesiva velocidad de Marte y la lentitud de Saturno, es decir, debe dejarlo todo para el momento preciso y oportuno, y no debe apresurarse indebidamente ni demorarse demasiado. Esta Luna de tu interior debe además contemplar continuamente al Sol, que es Dios mismo, del que recibe siempre los rayos vivificantes, pues has de honrarle sobre todas las cosas, a quien estás obligado, y hacerte digno del honor. Tu luna debe también contemplar a Júpiter, las leyes humanas y divinas, que no deben transgredirse nunca, pues la desviación de las leyes que rigen todas las cosas equivale a la perdición. También ha de orientar su mirada hacia Mercurio, es decir hacia el buen consejo, la razón y el conocimiento, pues nada debe emprenderse sin consultar al sabio, y nada debe decirse ni hacerse si para ello no se puede aducir ninguna motivación plausible. A un hombre que no esté versado en las ciencias y las letras se le puede considerar sordo y ciego. Por último, debe poner sus ojos en la misma Venus, es decir, en la Humanidad (*Humanitas*). Sírvanos esto de exhortación y recuerdo: nada grande poseeremos en esta tierra sin poseer a los hombres mismos, de cuyo amparo nacen todas las cosas terrenas. A los hombres, además, no se les puede prender con otro cebo que el de la Humanidad (*Humanitas*). Ten pues cuidado, no vayas a despreciarla pensando quizás que *humanitas* es de origen terreno (*«forse existimans humanitatem humi natam»*).

Pues la misma Humanidad (*Humanitas*) es una ninfa de gentileza excelente, nacida de los cielos y amada más que otras por el Dios todopoderoso. Su alma y su mente son el Amor y la Caridad, sus ojos la Dignidad y la Magnanimidad, las manos Liberalidad y Magnificencia, los pies Gentileza y Modestia. El conjunto es, por tanto, Templanza y Rectitud, Encanto y Esplendor. ¡Oh, qué exquisita belleza! Qué hermosa de ver. Mi querido Lorenzo, se ha puesto plenamente en tus manos una ninfa de tamaña nobleza Si te unieras a ella en matrimonio y la declarases tuya, ella endulzaría tu vida entera y te haría padre de hermosos hijos.

En conclusión pues, y resumiendo, si dispones de tal manera los signos celestiales y tus dotes saldrás indemne de todas las asechanzas de la fortuna y, con la protección divina, vivirás feliz y libre de cuitas.

La concepción de las deidades clásicas que encontramos en esta carta de un humanista al joven mecenas de Botticelli no puede ser más extraña. Ficino ha fundido las dos tradiciones con las que la Edad Media había transformado al antiguo Olimpo: la alegoría moral y el saber astrológico[41]. Traza un horóscopo que es en reali-

dad un mandato moral. Lejos de ser la diosa del Placer, su Venus se presenta como un Planeta moralizado que representa una virtud cuya compleja definición se nos ofrece, a la manera medieval, en forma de comentario sobre su anatomía. Venus representa la *Humanitas* que, a su vez, abarca al Amor y la Caridad, la Dignidad y la Magnanimidad, la Liberalidad y la Magnificencia, la Gentileza y la Modestia, el Encanto y el Esplendor. Son muchas las corrientes que confluyen en esta transformación, haciendo posible que tal símbolo cobre forma a partir de la diosa clásica del Amor. Como trasfondo encontramos la idea astrológica de que los «hijos» del Planeta Venus son de disposición amistosa, amable, amantes de la elegancia y las galas[42], pero también el complejo ideal medieval de perfección temporal, el ideal de la «cortesía» que domina el código de conducta en los Tribunales de Amor[43]. La idea de una Venus guía del amor hacia los hombres y de todo lo que dota a la vida de dignidad y gracia difícilmente hubiera surgido en ausencia de este remoto trasfondo. Pero Ficino habla como un humanista. Para él la virtud suprema que debe abrazar el joven es la *Humanitas*, y esta palabra evoca el ideal ciceroniano de refinamiento y cultura, la virtud con la que los mercaderes florentinos igualaban y eclipsaban las convenciones corteses de la caballería[44]. El entusiasmo, por último, con que se pone esta Venus ante los ojos espirituales del joven Médicis es personal de Ficino. Al autor del famoso Comentario sobre el *Symposium* no le costaría convencerse de que, para un muchacho, el principio moral representado por Venus, llamémoslo Cultura o Cortesía, Belleza o Humanidad, era el más adecuado guía a las esferas superiores[45].

Es esta noción de la belleza, entendida como pórtico de lo divino, la que explica el modo de expresarse de Ficino y también la importancia que concedía a sus esfuerzos pedagógicos. Sabemos que no se contentó simplemente con escribir esta extraña epístola. Tuvo especial cuidado de que su lección no se perdiera en el joven Lorenzo. En el *Epistolarium* esta carta va seguida por una especie de nota explicativa a dos eruditos bien conocidos, amigos ambos de Ficino, que eran al parecer tutores del joven Lorenzo en aquella época:

> Marsilio Ficino a Giorgio Antonio Vespucci y a Naldi: He escrito una carta al joven Lorenzo sobre el próspero destino que tantas veces nos otorgan las estrellas que están fuera de nosotros y también sobre la gratuita felicidad que adquirimos por nuestra propia y libre voluntad de las estrellas de nuestro interior. Explicádselo, si resulta necesario, y exhortadle a aprenderlo de memoria y guardarlo en su corazón. Siendo como son grandes las cosas que le prometo, igual de grandes son las que él adquirirá por sí mismo, sólo con que lea la carta en el espíritu con que yo lo escribí[46].

Los dos hombres a quienes está dirigida esta carta pertenecían al círculo de los más íntimos de Ficino. Se les menciona asiduamente en sus escritos. Giorgio Antonio Vespucci, nacido en 1434, fue tío y maestro de Américo. Miembro de una respetada famiha, fue un humanista de gran reputación que se ganó la vida transcribiendo códices clásicos e impartiendo clases privadas de griego y latín. Fue famoso por su piedad e integridad. En una etapa posterior de su vida tomó las órdenes sagradas y entró en San Marcos siendo prior Savonarola, convirtiéndose en un ferviente partidario suyo[47].

Naldo Naldi, el otro destinatario de la carta de Ficino, era un humanista de muy diferente fibra moral. Nacido en 1435, se le recuerda principalmente por sus esfuerzos

poéticos por ganarse los favores de los Médicis y otros personajes poderosos. Según confesión propia, sus reiterados intentos de lograr que Lorenzo el Magnífico se fijara en él no fueron, en un principio, bien recibidos. De hecho abandonó Florencia en dos ocasiones, yendo a entonar alabanzas de los príncipes y grandes señores de Forli y Venecia, y hasta 1484 no obtuvo uno de los codiciados puestos asalariados en Florencia. Su poesía latina recibió cálidos elogios en la *côterie* literaria de los humanistas, y tanto Poliziano como Ficino hablan muy bien de él[48].

Tales eran los dos hombres a quienes tocó la tarea de asegurar la continua presencia de los mandatos del admirado mistagogo ante los ojos de su joven discípulo, que aún no había llegado a una edad en que pudiera comprenderlos sin explicación. Habían de despertar su entusiasmo por la divina belleza de *Venus-Humanitas*. En la *Primavera* tenernos una imagen de Venus que se piensa, sobre la base de testimonios totalmente diferentes, que fue pintada para Lorenzo de Pierfrancesco justamente en la época en que se planteó esta situación. Si la *Primavera* fue pintada para el joven Lorenzo, al que acababan de invitar a seguir la fascinante belleza de la hermosa ninfa *Humanitas*, que era Venus, ¿es lógico que sigamos contemplando el cuadro a la luz del amor «pagano» y la primavera? ¿No resulta tentador relacionar fuentes y situar el origen de este encargo, tan trascendental en la historia del arte, en las circunstancias aludidas en los documentos?

Sabemos que la Villa di Castello fue comprada para Lorenzo en 1477[49]. La idea de decorarla tuvo que estar lógicamente conectada con tal compra. De por sí, la idea de tener a Venus representada con su séquito en las habi-

taciones privadas de una mansión noble no les parecería inverosímil a los tutores o custodios de Lorenzo. Seguramente conocerían tapices como el fragmento de París en el que aparecen Venus y el Tribunal del Amor (figura 29). Las investigaciones de Warburg han puesto de manifiesto lo coleccionados y apreciados que eran en la Florencia del Quattrocento estos tapices septentrionales[50]. Hasta el vuelco moral que sufrieron tales representaciones estaba en cierto modo prefigurado en el arte del norte. Kohlhausen señala que tal vez en los tapices alemanes en los que aparece una mujer tirando de un «salvaje» encadenado se pretendiera rendir tributo al poder civilizador de la Señora del Amor[51]. El terreno estaba, pues, abonado para la idea del encargo, pero la carta y el consejo de Ficino debieron ser la chispa que prendió la llama. El tema tradicional adquiriría, gracias a él una nueva dignidad. Para el círculo de Ficino, además, el papel de tal pintura debió de tener una importancia muy superior a la de los tapices septentrionales, con su aire de decoración elegante. Ficino no se cansa de ensalzar la nobleza de la vista y la sublimidad de la belleza visual como símbolo del esplendor divino. En su jerarquía de valores el ojo se sitúa por delante del oído como fuente de entusiasmo[52]. Si no perdonaba esfuerzos para inculcar al joven Lorenzo la lección que deseaba que aprendiera de memoria, nada más natural para él que traducirla a realidad visual; pues las opiniones de Ficino sobre la educación están íntimamente ligadas al valor que concedía a la vista. Su carta a Lorenzo, en la que con tan encendidos colores describe la belleza de la *Humanitas*, no es más que un ejemplo de los esfuerzos que realiza para traducir sus opiniones morales a términos de concreción visual tratando de convertir al joven[53]. En otra carta al

joven Lorenzo le vemos buscar a tientas medios más efectivos todavía para hacerle ver la fealdad de la depravación y la belleza de la bondad, y «señalar con el dedo» el puro aborrecimiento de los malos hábitos[54]. En otra carta distinta, esta vez a Lorenzo el Magnífico y Bernardo Bembo, Ficino explica su postura sobre la virtud de la experiencia visual en unos términos que parecen casi una referencia a un ejemplo concreto:

> Mucho argumentan los filósofos, declaman los oradores, cantan los poetas, para exhortar al hombre a amar verdaderamente la virtud… Creo, no obstante, que la virtud misma (si es que se la puede poner a la vista) puede servir de exhortación mucho mejor que las palabras de los hombres. De nada sirve elogiar a una muchacha ante un joven, o describírsela con palabras, si lo que tratamos es de despertar su amor por ella… Señala con el dedo, si es posible, a la hermosa doncella, y no harán falta más palabras. No se hace uno idea de hasta qué punto le resulta más fácil a la contemplación de la Belleza inspirar el amor que a las palabras. Si, por tanto, pudiéramos presentar a ojos de los hombres el maravilloso aspecto de la Virtud misma, sería innecesario ya nuestro arte persuasorio…[55].

Disponemos, pues, de un testimonio indirecto de Ficino que demuestra que era de la opinión de que las meras palabras no eran lo más adecuado para poner ante los ojos de su pupilo espiritual la conmovedora belleza de la *Humanitas* que había escrito en la carta: *«Praestanti corpore nympha, coelesti origine nata, aethereo ante alias dilecta deo… o egregiam formam, o pulchrum spectaculum»*.

Cuánto mejor no sería que los tutores de Lorenzo pudieran «señalar con el dedo» esta imagen de la virtud simbolizada en Venus. ¿Hay cosa que satisfaga esta exigencia con más perfección que la *Primavera* de Botticelli?

Las inusuales circunstancias en que fue encargada tal vez expliquen la desacostumbrada elección del tema que

hace de esta pintura un hito en la historia del arte europeo. La juventud del mecenas, que parecía no cuadrar con las ideas que se acostumbraba a relacionar con la pintura, se convierte ahora en dato esclarecedor para su interpretación. Su misma belleza forma parte de su tema. De haberse dirigido Ficino a una persona adulta, le hubiera hablado en términos abstractos. De haber sido Lorenzo más mayor, hubiera tal vez preferido buscar un símbolo visual de la Belleza divina más concreto que un cuadro[56]. Pero tratándose de un niño de catorce o quince años, este sermón pictórico sobre una nueva doctrina era justo lo que se necesitaba para elevar su mente a las esferas superiores.

El que se eligiera a Botticelli para llevar a cabo este encargo concuerda bien, por lo que sabemos, con las circunstancias en que se hizo. El joven pintor había realizado ya con éxito alegorías morales de este tipo. Había pintado «La Fortaleza» en la serie en un principio encargada a los Pollaiuoli y demostrado ya su valía en la representación de una alegoría moral con el disfraz de un tema mitológico: el estandarte de justa de Giuliano con Minerva y Cupido como símbolos de la Castidad. Además los Vespucci y los Filepepi eran vecinos[57], y bien pudo ser Giorgio Antonio Vespucci el que le procurara el encargo.

También podemos suponer que el programa real de la composición cobró forma en el círculo de estos tres hombres: Ficino, Naldi y Vespucci. Hacia una posible fuente de este programa nos orientamos a continuación.

3. Venus según Apuleyo

Si esta interpretación del documento es correcta, la carta de Ficino explica tanto las circunstancias que con-

dujeron al encargo de la *Primavera* como su tema central: *Venus-Humanitas*. Pero no explica el conjunto de la composición, y el programa específico habrá que buscarlo en otra parte. Con nuestra interpretación de las pruebas resulta más plausible aún que Warburg tuviera razón al presuponer que la *Primavera* tuvo un tal programa. No resultaría fácil traducir directamente a pintura las ideas filosóficas de Ficino. La *Primavera* no constituye ciertamente una ilustración de la carta del filósofo, ni se prestaría fácilmente a ser ilustrado un horóscopo moralizado de este tipo. Verdad es que en la carta el acento principal recae sobre Venus y, en menor medida, sobre Mercurio, y que ambos figuran en la *Primavera*, pero no por ello deja de existir una distancia enorme entre la pintura y el texto de Ficino. Esta distancia ha de salvarla ese hipotético programa del que nada sabemos todavía.

Quizás resulte aún posible acortar tal distancia y señalar una fuente que pudo inspirar al autor (o autores) que tuvo que asesorar al pintor sobre la manera de representar a Venus y su séquito. Esa posible fuente es la descripción del Juicio de París que figura en *El asno de oro* de Apuleyo. Está bien atestiguada la popularidad de este relato en el Quattrocento[58], pero tal vez resulte un poco chocante ver asociado a este predecesor de la novela picaresca con la delicada visión de Botticelli. Además, el contexto en que se presenta esta descripción de Venus con su séquito parece en un principio militar en contra de una posible relación entre pintura y texto. Un examen más detenido, sin embargo, revela muchos más puntos de contacto de lo que pudiera parecer.

El pasaje en cuestión precede al clímax del relato en el décimo libro[59]. A Lucio, el asno, se le ha prometido que recuperará la forma humana si come rosas, las flores de

Venus, y es el momento oportuno de salvarse, pues ha sido escogido para el degradante espectáculo de abrazar a una asesina condenada. Mientras aguarda el momento de la acción percibe un rayo de esperanza:

La primavera había comenzado, y lo pintaba todo ya con capullos florecientes, y cubría los prados de un tono púrpura; reventando sus revestimientos de espinas y exhalando olor de canela, llegaban las rosas que habían de devolverme mi antigua forma.

Tras una introducción se inicia el espectáculo con un mimo:

Había primero un montículo de madera que representaba al monte Ida, cantado por Homero, alzándose como una elevada estructura y adornado de follaje y árboles de verdad; de una generosa fuente, creada por un habilidoso artista, manaba agua auténtica desde lo alto. Unas cuantas cabritillas pacían en la exquisita hierba y un joven que representaba a París, el pastor frigio, ricamente ataviado con una suelta vestimenta extranjera, con una tiara de oro en la cabeza, hacía de pastor. Tenía junto a él a un guapo niño, vestido tan sólo con la *chlamys ephebica* que cubría su hombro izquierdo; en sus hermosos cabellos podían verse un par de alas doradas a juego; el caduceo y la vara indicaban que se trataba de Mercurio. Moviéndose a paso de danza, llevaba una manzana dorada en la mano derecha y se la ofreció al actor que representaba a París, indicando con su gesto lo que Júpiter había ordenado. Después abandonó la escena con gracioso ademán.

Vino después una doncella de honesto porte; representaba a la diosa Juno, pues llevaba una reluciente diadema en la cabeza y un cetro en la mano. Llegó luego otra, en la que podía reconocerse a Minerva, pues llevaba un casco brillante cubierto con una corona de ramas de olivo, y un escudo y una lanza, como si se dirigiera al combate.

Tras ellas entró otra de sobresaliente y maravillosa belleza, cuyo olor de ambrosía proclamaba que se trataba de Venus, tal como era de doncella; su cuerpo desnudo y descubierto mostraba su perfecta belleza, pues tan sólo una diáfana prenda de seda velaba a la adorable doncella. Un viento inquisitivo la levantó luego adorable y lascivamente, con lo que la flor de su juventud quedó al descubierto, y después una brisa juguetona la ciñó a su cuerpo, como para delinear más gráficamente las formas voluptuosas de sus miembros. Pero el color de la diosa poseía una doble naturaleza: su cuerpo radiante, porque procedía del cielo, la vestidura azul, porque volvía al mar…

(Viene después una descripción de Juno, acompañada por Cástor y Pólux, y de Minerva, acompañada por el Terror y el Miedo).

Y he aquí ahora a Venus, entre el aplauso de la audiencia: sonriendo dulcemente en mitad de la escena, rodeada por una festiva multitud de niños. Diríase que estas criaturas de miembros redondeados, blancos como la leche, fuesen auténticos Cupidos que acabaran de llegar volando desde los cielos o desde el mar —pues tenían ditas y flechas y el resto de su atavío armonizaba con sus hermosos semblantes, y con antorchas encendidas iluminaban el camino de su señora como para un banquete nupcial.

Y viene luego una nueva irrupción de jóvenes y hermosas vírgenes —aquí las gratísimas Gracias, allá las hermosísimas Horas, que rinden homenaje a su diosa esparciendo flores, sueltas o en guirnaldas; moviéndose en una danza de expertísima coreografía, obsequian a la diosa del placer con los pétalos de la primavera. Ya las flautas melodiosas tañen exuberantes armonías lidias, ablandando con su dulzura los corazones de los espectadores pero, mucho más dulce todavía, comienza Venus a moverse plácidamente con paso lento y dubitativo, balanceando gentilmente el cuerpo, inclinando ligeramente la cabeza, y respondiendo con gestos delicados al voluptuoso sonido de las flautas; ora bajando lánguidamente los párpados, ora con miradas fogosas, diríase que danza sólo con los ojos.

En cuanto hizo su aparición ante el juez, pareció como si diera a entender con el movimiento de los brazos que prometía otorgar a París una esposa de belleza tan notable como ella misma si la situaba por delante de las otras diosas…

Es sobre todo el grupo central de la *Primavera* el que presenta una notable correspondencia con la aparición de Venus en la pantomima de Apuleyo.

Venus… in ipso meditullio scaenae… dulce surridens… hinc *Gratiae gratissimae,* inde *Horae pulcherrimae, quae jaculis floris serti et soluti deam suam propitiantes scitissimum construxerant chorum, dominae voluptatum veris coma blandientes.*

(Venus… en mitad de la escena… sonriendo dulcemente… a este lado las gratísimas Gracias, al otro las hermosísimas Horas, que rinden homenaje a su diosa derramando flores sueltas y en guirnaldas, y construyen la danza más sabia, para lisonjear a la reina del placer con los pétalos de la primavera).

Si los asesores del pintor se sirvieron de esta descripción para realizar su programa, encontraron en ella la idea de una Venus situada en el centro con las Gracias a un lado (*hinc*) y las Horas al otro (*inde*). Sus acciones se distribuyeron de acuerdo con ella: se hizo que las Gracias apareciesen en la más sabia de las danzas, mientras que las Horas, al otro lado, esparcían los pétalos de la primavera. Cierto es que Apuleyo habla de muchas Horas y de muchos Cupidos, en tanto que el cuadro de Botticelli sólo nos presenta uno de cada. Tal reducción resulta un tanto desconcertante, ya que las Horas son seres sociales, pero curiosamente Botticelli las sometió exactamente al mismo tratamiento en el *Nacimiento de Venus*. También aquí el texto de Poliziano habla de tres Horas que reciben a la diosa y Botticelli las redujo a una[60]. Podríamos atribuir a una «licencia pictórica»[61] esta libertad, pero quizás tras ella se esconda una motivación teórica más explícitamente formulada. En su tratado sobre la pintura, Alberti había vituperado los cuadros de su época, tan llenos de figuras, las alegres muchedumbres de Gentile da Fabriano y otros seguidores del estilo internacional. Estableció la ley de que, salvo en ciertos casos excepcionales, una buena *storia* no debe contener más de nueve o diez figuras. Con la lógica peculiar de un humanista, cita como prueba una anécdota sobre Varrón, que prefería cenar con pocos acompañantes y nunca invitó a más de nueve huéspedes[62]. Filarete se muestra aún más rígido en su *Sforzinda* y dice: «una historia no debe contar con más de nueve figuras, y convendría incluso que hubiera menos»[63]. La *Primavera* se atiene estrictamente a esta regla: contiene nueve figuras o «menos incluso» si consideramos que Cupido no tiene mucho de persona. Fue esta única representante de las Ho-

ras «*dominae voluptatum veris coma blandientes*» la que sugirió a Vasari que el cuadro en su conjunto representaba a «Venus ornada de flores... que representa la *Primavera*»; deducción nada ilógica si recordamos la íntima relación de la diosa con la estación del amor[64].

No es sólo la distribución general de este grupo central lo que se corresponde con la descripción de Apuleyo. El aspecto y la postura de la misma Venus, que a tanta especulación han dado lugar, concuerdan también de un modo sorprendente.

Venus placide commoveri cunctantique lente vestgio... et sensim annutante capite coepit incedere, mollique tibiarum sono delicatis respondere gestibus...

(Venus comenzó a moverse plácidamente, con paso lento, dubitativo... e inclinando ligeramente la cabeza, respondía con delicados movimientos al voluptuoso sonido de la flauta...).

31. Filippo Lippi: *Salomé*. Detalle de *El banquete de Herodes*. Prato, catedral.

32. Ghirlandaio: *Salomé*. Detalle de *El banquete de Baltasar*. Florencia, Santa María Novella.

¿No es esa inclinación de la cabeza, señalada en el pasaje, la que ha llevado a tantos observadores a adivinar en ella un aire pensativo o melancólico? ¿y no es ese gesto que «responde» a la música el que Venturi interpretó como «marcar el ritmo a la danza de las Gracias», mientras observadores más fantasiosos veían en él un *noli me*

tangere? Queda por saber si el gesto se corresponde verdaderamente con la danza o con la promesa de Venus antes del juicio: fácil es que reúna los dos a un tiempo. El porte de Venus concuerda muy bien en conjunto con la idea de danzar «con paso lento e indeciso» (figura 30). No hay más que ponerla al lado de las «Salomé» de Filippo Lippi y Ghirlandaio (figuras 31 y 32) —dejando a un lado la perversidad de la hija de Herodías— y la Venus de Botticelli parece decirnos: *«voyez comme on danse»*.

4. ¿Interpretaciones erróneas del texto?

Las ediciones modernas de Apuleyo dicen que Venus se mueve *«leniter fluctuante spinula»*, «balanceando lentamente la columna vertebral». Esto encajaría bastante bien con el cuadro, pero dicha lectura es relativamente reciente. En la *editio princeps* de 1469 figuran las crípticas palabras *«leviter fluctuantes pinnulas»*, versión que Bolardo traducía *«battando le ale di varie penne dilpinte»*. Beroaldo, en su edición de 1501, trató de mejorar el texto sugiriendo *«leviter per fluctuantes pinnulas»* y comentando: *«Venus inter pinnatos cupidines, quorum pinnulae leviter fluctuabant, coepit incedere»*. (Venus comienza a caminar entre los alados cupidos, cuyas alitas se agitaban levemente). Una corrección análoga del corrompido pasaje puede dar razón del hecho de que el Amor flote ciertamente en el aire, por encima de Venus, en el cuadro de Botticelli. Su atavío se corresponde con la descripción de los cupidos.

illos teretes et lecteos puellos diceres tu Cupidines veros de coelo vel mari commodum involasse; nam et pinnulis et sagittulis et habitu cetero formae praeclare congruebant, et velut nuptiales epulas obiturae dominae coruscis praelucebant facibus.

(Hubieras tomado a estos niños gordezuelos y de piel blanquísima por auténticos cupidos que acabaran de bajar volando del cielo al mar; pues sus ditas y flechitas y el resto de su atavío concordaban con su hermoso aspecto, e iluminaban el camino de su señora con antorchas encendidas, como si se dirigiese a un banquete nupcial).

En el solitario Cupido del cuadro de Botticelli se combinan en realidad todos estos atributos. Lleva alas, porta arco y flecha, pero la punta de la flecha arde, es una antorcha. Esto constituye de por sí un rasgo iconográfico desacostumbrado que el texto de Apuleyo ayudaría a explicar[65].

Nos quedan las figuras de los extremos, a la derecha e izquierda del grupo central. ¿Se inspiró el autor del programa también en la descripción de Apuleyo al aconsejar su inclusión a Botticelli? La cuestión resulta un tanto confusa, pues, aunque la correspondencia auténtica se irrumpe, texto y figuras coinciden en distintos aspectos. Warburg citó diversas descripciones para poner de manifiesto la correspondencia de la típica escena de la persecución de la ninfa que él interpretaba como Céfiro siguiendo a Flora, con modelos clásicos, especialmente con la tan imitada descripción que de Apolo y Dafne realiza Ovidio. Es raro que ninguno de tales pasajes recuerde tanto la pintura como el parágrafo del texto de Apuleyo.

Super has introcessit alia… nudo et intecto corpore perfectam formositatem professa, nisi quod tenui pallio bombycino inumbrabat spectabilem pubem: quam quidem laciniam curiosulus ventus satis amanter nunc lasciviens reflabat, ut dimota pateret flos aetatulae, nuc luxurians aspirabat, ut adhaerens pressule membrorum voluptatem graphice deliniaret[66].

(Entró luego otra mujer… su cuerpo desnudo y descubierto revelaba su perfecta belleza, pues tan sólo una tenue faldilla velaba su bien formado sexo: y un viento lascivo e indiscreto ora la levantaba afectuoso para descubrir la flor de la joven, ora tiraba de ella voluptuoso para ceñirla a su cuerpo, delineando así sus contornos adorables).

La figura de la hermosa doncella vestida tan sólo con un delgado velo de seda con el que juega el travieso viento no es un motivo demasiado popular. El grupo de la *Primavera* coincide punto por punto con la descripción. El modo en que el ligerísimo velo se ciñe a la forma de los miembros, revelando la totalidad de la forma de la doncella, sobrepasa ampliamente en su ejecución literal la fórmula corriente de vestiduras llevadas por el viento recomendada por Alberti[67].

Pero volvemos aquí a topar con una enorme dificultad. En Apuleyo esta descripción se aplica a la figura de Venus, y de haberla incorporado a su programa el asesor del pintor tal como allí se encuentra, en su texto deberían figurar dos Venus, una entrando en escena y otra disponiéndose a danzar. No podemos dar una explicación de este extraño procedimiento, sino tan sólo unas cuantas conjeturas que no es fácil que lleguen a convencer a todo el mundo. Una posibilidad es que los autores del programa estuvieran pensando en la doctrina de las «dos Venus». Desde luego no constituiría el único ejemplo de su aplicación al arte pictórico del Quattrocento. Sabemos que en los bocetos de Mantegna para el Reino de Comus aparecían «dos Venus, una vestida y otra desnuda»[68]. Pero esta solución presupondría que los autores del programa hicieron caso omiso del contexto de la descripción de Apuleyo, tomando de éste tan sólo el material visual. Es obvio que en el Juicio de París no había más que una Venus. Si, por el contrario, aceptamos que los autores del programa seguían pensando en algo parecido a la escena descrita por el autor clásico, podrían haber aplicado deliberadamente la descripción de Venus y el viento, tan tentadora para un pintor, a otra figura que hubiera encajado mejor en el contexto general. En otras

palabras, podían haber sumado a Céfiro y a Flora al séquito de Venus y adaptado a esta pareja la descripción de Apuleyo.

Queda aún otra manera de explicar la diferencia entre el texto de Apuleyo, tal como nos es conocido, y el cuadro de Botticelli. Es posible que los autores del programa utilizaran una versión diferente. El estilo de Apuleyo no se caracteriza precisamente por su claridad. Veíamos que en la traducción de Bolardo Venus «bate las alas con plumas de diversos colores» porque estaba trabajando sobre un pasaje corrompido. ¡Bonito problema nos hubiera planteado un pintor que hubiese ilustrado semejante enmienda! Difícilmente cabe descartar la posibilidad de que una clave parecida en el texto que tenían delante los humanistas pueda dar solución a nuestro problema.

No ha llegado a nosotros tal texto, pero hasta la versión impresa de la *editio princeps* resulta suficientemente desconcertante en su puntuación:

> *Super has introcessit alia visendo decore praepollens gratia coloris ambrosei designans venerem: qualis fuit venus: cum fuit virgo: nudo et intecto corpore…*
>
> (Tras estos entró una de sobresaliente y maravillosa belleza cuyo color de ambrosía identificaba como Venus: como Venus era: tal era la doncella: su cuerpo desnudo y descubierto…).

Si aceptamos el testimonio del cuadro, el asesor de Botticelli tal vez leyera «*qualis fuit Venus, Tum fuit virgo…*», o hiciera una corrección similar a la propuesta por Beroaldo para el pasaje de las alas de Venus. Leería, por ejemplo, «*Qualis fuit Venus. Cum* ea *fuit virgo*». Era Venus. «Con ella (o ellas) venía una doncella cuyo cuerpo desnudo y descubierto…». Una explicación parecida puede justificar las flores que salen de la boca de la

doncella. Para nosotros está suficientemente claro lo que quiere decir Apuleyo cuando habla del viento juguetón que levantaba lascivamente el vestido dejando a la vista la flor de su juventud (*«flos aetatulae»*). Pero la ortografía y la puntuación de la primera edición no son, una vez más, tan claras:

quam quidem laciniam curiosulus ventus satis amanter: nunc lascivians reflabat: ut dimota: pateret flos etatule…[69].

(velo que adorablemente un indiscreto viento: apartaba ahora lascivamente: poniendo al descubierto: la flor de su mocedad apareció…).

Tal vez alguna versión confundida de este estilo llevase a una interpretación literal de la «flor» que aparecía al soplo del viento travieso. No sería ciertamente la primera vez que una corrección extraña de un texto clásico determinara las características de una obra maestra del arte. De haberse adoptado esta interpretación —por cierto con mucho a su favor frente al auténtico sentido de Apuleyo— la misma línea de pensamiento podría haber llevado, de modo todavía más natural, a identificar la Doncella perseguida por el amoroso viento con Céfiro y Flora.

Queda la figura de Mercurio, y aquí son más las discrepancias que las semejanzas. En Apuleyo, Mercurio no figura en el cortejo de Venus, sino en su papel tradicional en el Juicio de París. Tampoco su apariencia encaja con la descripción, siendo muy acusadas las diferencias pese al parecido genérico. Mercurio es en Apuleyo:

Iuculentus puer nudus, nisi quod ephebica chlamida sinistrum tegebat humerum, flavis crinibus usquaque conspicuus, et inter comas eius aureae pinnulae cognatione simili sociatae prominebant, quem caduceus et virgula Mercurium indicabant.

(un muchacho resplandeciente, desnudo salvo por una *chlamys ephebica* que cubría su hombro izquierdo, notable por su rubio cabello en el que destacaba un primoroso par de alitas de oro, se notaba que era Mercurio por el caduceo y la vara).

El cabello del Mercurio de Botticelli es moreno, no rubio: lleva la *chlamys* sobre el hombro derecho, no sobre el izquierdo; su extraño casco dorado no es igual a las alas descritas en el texto y lleva una espada en lugar de una vara. Y sin embargo hasta para esta figura ofrece el texto una posible explicación de una sorprendente particularidad que hasta ahora se ha resistido a ser interpretada. Del gesto de Mercurio se han dado casi tantas explicaciones como del de Venus. Quieren algunos que esté contemplando las naranjas o los pájaros cantores; piensan otros que estaba esparciendo nubes, sobre cuya existencia no acaban de ponerse de acuerdo los meteorólogos iconográficos. Según Supino alza el caduceo para anunciar la llegada de Venus; el conde Plunkett dice que señala a los cielos, mientras que Weisbach cree que hace señas a Marte con las manos para llamarle la atención sobre la presencia de Venus. Comparándolo con otras figuras de las obras de Botticelli, sobre todo con la Verdad de la *Calumnia de Apeles* (figuras 33 y 35), que ocupa en la composición general un lugar bastante parecido, la interpretación del conde Plunkett gana mucho en verosimilitud. Tanto la suya como la interpretación de Weisbach, que ve un gesto de señalar o hacer señas a lo alto, cuadrarían con el texto de Apuleyo, quien afirma que está indicando con su signo que Júpiter le ha enviado (*«quod mandaret Jupiter nutu significans»*) gesto que le exigiría apuntar al cielo.

33. Mercurio. Detalle de la *Primavera* (figura 28).

34. *La fe entre Juno y Palas*. Portada de la *Historiae* de A. Assaracus, Milán, 1516. Véase pág. 308, nota 80.

No podemos negar que el modo de relacionar el texto de Apuleyo con el hipotético programa de la pintura de Botticelli plantea serias dificultades. En especial, el corregir e interpretar un texto para hacerle casar con el cuadro que se supone explica desata sólidas objeciones acer-

ca de los fundamentos del método. Y sin embargo dos razones hablan en favor de la existencia de alguna relación entre pintura y texto. Una se refiere a la forma de la descripción de Apuleyo, la otra a su contexto.

5. Descripción y simbolismo en Apuleyo

En contraste con otros textos clásicos citados en relación con la *Primavera*, el pasaje de Apuleyo no constituye una referencia secundaria a Venus y su cortejo, sino una detallada descripción de inusitado realismo visual de su aspecto en una pantomima. Por ejemplo los versos de Lucrecio (V, 737) en los que, desde que J. A. Symonds llamara la atención sobre enos[70], se ha querido ver el origen de la pintura parecen bastante próximos a ella aisladamente:

> Llegan la primavera y Venus y el alado heraldo de Venus va delante, con Céfiro y la madre Flora un paso detrás de él, sembrando para ellos todo el sendero de colores brillantes y llenándolo de aromas.

Lo que milita contra la teoría de Symonds no es tanto la ausencia de las Gracias y de Mercurio como el hecho de que estas palabras estén inmersas en las dilatadas disquisiciones filosóficas del poema de Lucrecio, más concretamente en un pasaje en el que el poeta se detiene en el consolador pensamiento de la transitoriedad de todas las cosas, el universo entre ellas. Se examinan diversas teorías sobre las fases de la Luna; unos sostienen que es una esfera iluminada por un lado y negra por el otro, con lo que las revoluciones explican las fases; otros suponen que cada noche se crea un cuerpo celeste enteramente nuevo y de diferentes formas, y Lucrecio dice que no dejaría de haber en la naturaleza fenómenos semejantes a ése. Las estaciones, por ejemplo, se crean análogamente de nuevo cada año en un orden fijo, y es aquí

cuando se menciona el desfile de la primavera, el verano, el otoño y el invierno, con sus fenómenos anejos, tras de lo cual el poeta se sumerge en una discusión sobre las causas de los eclipses. Buscaríamos en vano entre todas las pinturas renacentistas cuya fuente nos es conocida un ejemplo en el que una referencia tan de pasada haya constituido el tema principal de un cuadro. ¿Es posible que en uno de los primerísimos cuadros mitológicos independientes pintados luego de la decadencia de la Antigüedad se haya ido a ilustrar este tipo de pasaje?[71]. El texto de Apuleyo, por el contrario, tiene muchos rasgos en común con las fuentes del tipo de las que solían inspirar a los autores del Renacimiento o a sus mentores humanistas: la *ekphrasis* clásica. Hacia estas descripciones de cuadros, reales o imaginarios, se volvía el Renacimiento cuando buscaba temas nuevos[72]. Alberti había dado el primer paso al aconsejar a los pintores reconstruir la Calumnia y el cuadro de las Gracias. El mismo Botticelli seguiría el consejo relativo a la Calumnia (figura 35), en la que hasta incorporó la reconstrucción de otro cuadro clásico descrito por Luciano: la familia de los Centauros. Su *Nacimiento de Venus* está basado en una *ekphrasis* renacentista inspirada muy de cerca en ejemplos clásicos. Los mayores cuadros mitológicos de Tiziano están basados en fuentes similares (Filóstrato y Catulo), y la *Galatea* de Rafael pertenece a esa categoría, por no hablar de las obras menores de Sodoma y otros. El texto de Apuleyo no es una *ekphrasis*, pero desde el punto de vista del artista tiene las mismas ventajas: presenta una descripción, tan detallada por lo menos como las de los oradores antiguos, de la disposición, el aspecto y los gestos de las figuras, que no sólo permite una

visualización, sino que está positivamente pidiendo ser reconstruida pictóricamente[73].

35. Botticelli: *La calumnia de Apeles*. Florencia, Uffizi.

No debe olvidarse que antes incluso de que fueran conocidas las descripciones de Luciano y Filóstrato, los artistas y sus asesores solían inspirarse en descripciones concretas de este estilo de los dioses, sus atributos y sus acompañantes cuando se veían en la necesidad de representarlos en un cuadro. Hasta la época de Botticelli el llamado Alberico, con su concisa descripción de las deidades clásicas y de sus acompañantes, había satisfecho tal necesidad. Se ha citado a menudo la descripción que de Venus daba Alberico[74].

A Venus se la representaba como una doncella muy hermosa, desnuda y nadando en el mar, llevando una concha en la mano derecha y acompañada de palomas que revoloteaban en derredor suyo. Vulcano, dios del fuego, su tosco y antipático marido, iba a su lado. Delante de ella estaban tres pequeñas doncellas desnudas, llamadas Gracias, dos de las cuales volvían la cara hacia nosotros en tamo que a la tercera la veíamos por detrás;

su hijo Cupido, con alas y con los ojos vendados, estaba también a su lado, disparándole a Apolo con arco y flecha, tras de lo cual, temiendo la cólera de los dioses, volaba al regazo de su madre, que le daba la mano izquierda[75].

Bien pudo ser que Ficino y sus amigos rechazaran estas versiones en conserva del mitógrafo medieval, pero no por ello disminuyera su necesidad de sustituirlas con otra cosa igual de concreta. La búsqueda de una descripción «auténtica» no era sólo cuestión de precisión estética o pedantería erudita. Para Ficino, no menos que para Alberico, era un hecho establecido que los atributos y el aspecto externo de los dioses revelaban su verdadera esencia. Tan importante era determinar la auténtica imagen de un dios o un planeta como averiguar su «verdadero nombre». En ambos se ocultaba, para los que fueran capaces de entender el esotérico idioma de la sabiduría antigua, el secreto de su ser[76]. Es este afán el que confiere tanta fuerza dramática a la empresa de los humanistas de buscar las imágenes y descripciones genuinas de los antiguos mitos. El recurso a un pasaje artísticamente interior, como la descripción de Apuleyo, para realizar el programa de una obra maestra podría resultar algo menos desconcertante en este contexto.

Esto nos lleva al segundo motivo por el que Apuleyo y este trozo concreto de su relato pudieron ganarse el favor del círculo de Ficino. Apuleyo «el platónico» pasaba por ser autor de sabiduría esotérica cuya fábula ocultaba una profunda verdad moral. El místico desenlace de la historia daba alas a los que interpretaban la novela, interpretación sobre la que tanto se insistía en el prefacio de la *editio princeps*[77], como una especie de Ascensión del Peregrino. Puede encontrarse más de un vínculo entre esta concepción «platónica» y la de la *Venus-Huma-*

nitas de la carta de Ficino. *Allegorice*, la historia de Lucio, es una fábula de la degradación y salvación humanas. La diosa por la que se obra la salvación de Lucio, y que acaba por devolverle a su *«humanitas»*, es Venus tanto como Isis. Al aparecérsele a Lucio en una visión, surgiendo lentamente del mar con los atributos de Isis, se proclama:

> madre de la naturaleza, señora de los elementos... a cuya divinidad todo el mundo rinde culto de muchas formas y con diversos ritos. Los frigios, que son los primeros de los hombres, me llaman Madre de los Dioses de Pessino, los mortales atenienses me llaman Minerva Cecropia, los chipriotas envueltos por el mar Venus Pafia...[78]

En la lectura alegórica de la historia, no cabe interpretar el triunfo de Venus en la pantomima como un mero adorno decorativo o como una digresión. Diríase que prefigura este aspecto definitivo de la diosa. El mismo Juicio de París fue tradicionalmente interpretado a la luz de la alegoría moral, rivalizando con la historia de Hércules como ejemplo de la alternativa ética que se le plantea al hombre. En el comentario de Apuleyo escrito por Beroaldo hacia el final del Quattrocento se explica el pasaje remitiéndose a Fulgencio, para el que la escena representa la elección humana entre las tres formas de vida, la contemplativa, la activa y la voluptuosa. Sabemos que Ficino aceptó esta interpretación, pero en su pasión por la diosa del amor acabó haciéndole tomar un nuevo sesgo. En una dedicatoria del *Filebo* de Platón a Lorenzo el Magnífico —escrita, bien es verdad, muchos años después— elogia a su patrocinador por no haberse acarreado la cólera de ninguna de las tres diosas por rechazarla. Al contrario, las había elegido a las tres: la sabiduría de

Minerva, el poder de Juno y la gracia, poesía y música de Venus[79].

Si leyéramos el pasaje de Apuleyo a una luz semejante, parecería muy lógico el que hubiera sido escogido como base del programa para el cuadro de *Venus-Humanitas*. La carta de Ficino es un llamamiento a Lorenzo de Picrfrancesco para que se decida por Venus. El apOstrofe de la carta:

Laurenti mi, nympha tam nobilis in tuo tota arbitrio posita est; si hanc ipse tibi connubio iunxeris propriamque dicaveris, omnes tibi dulces afferet annos et pulchra faciet te prole parentem…

(Mi querido Lorenzo, una ninfa de tal nobleza ha sido puesta por completo en tus manos. Si te unieras a ella en matrimonio y la reclamaras tuya, endulzaría todos tus años y te haría padre de hermosos hijos).

Es casi un eco de la descripción de Venus de Apuleyo:

… ubi primum ante iudicis conspectum facta est nisu brachiorum polliceri videbatur, si fuisset deabus caeteris antelata, daturam se nuptam Paridi forma praecipuam suique similem.

(… en cuando hubo ella comparecido ante el juez, pareció que indicaba por el movimiento de su brazo que prometía concederle a París una esposa de belleza tan espléndida como la suya si la prefería a las otras diosas).

Si nuestra interpretación del contexto es correcta, habría incluso un elemento de ilustración en la *Primavera* de Botticelli. En su programa se describiría la aparición de Venus con su séquito para rogarle a París, con Mercurio señalando al cielo para dar a entencer que le ha enviado Júpiter. En último término la consecuencia de esta interpretación sería que el joven espectador mismo, Lorenzo de Pierfrancesco, para el que se había encargado la pintura, habría completado el contexto. Situado ante ella, a él iría dirigido el ruego de Venus; a él, como a París, tocaría la elección decisiva. En el reino de la poesía y

el espectáculo no sería de extrañar una alusión tan directa al espectador[80]. En las artes visuales estamos menos acostumbrados a considerar al espectador incorporado a la órbita del cuadro. Pero muchas *sacra conversazione* y muchos Niños Jesús bendiciendo también se dirigen directamente a su adorador, y la diferencia entre esta concepción y la antes sugerida tal vez sea sólo cuestión de grado[81]. No conviene llevar demasiado lejos esta idea, pero sí merecerá la pena recordar que una guía del siglo XIX proponía para el cuadro el título de «El juicio de París»[82].

6. Las Gracias y el problema de la exégesis

Si se da la relación que tratamos de establecer entre la carta de Ficino a Lorenzo de Pierfrancesco y la *Primavera*, estamos autorizados a considerar que Venus representa la virtud de la *Humanitas*. Con nuestro supuesto de que el programa está basado en Apuleyo resulta más plausible que el cuadro esté también relacionado con la tradicional alegoría moralizante del Juicio de París, en la que Venus y su comitiva tienen un puesto lógico. Juntos, los textos de Ficino y Apuleyo nos permitirían así dar razón de la estructura principal de la alegoría y del significado que cabe atribuirle. Pero el hecho de que tengamos una alegoría directa en el Juicio de París no excluye la posibilidad de que se haya avanzado más en la exégesis y que, por ejemplo, cada uno de los acompañantes de Venus tenga su significado específico. En realidad si Apuleyo pasaba por autor platónico y si se escogió su descripción como muestra auténtica del verdadero aspecto de la Venus platónica, es muy probable que se pretendiese que el resto de la escena tuviera una significación oculta. Para Mercurio nos da una explicación adecuada la astrología moralizante de la carta[83]; podría representar el con-

sejo acertado y el don de la oratoria. Pero ¿y las Gracias (figura 37)?

36. Manera de Spinelli: *Las Tres Gracias*. Reverso de la medalla de Giovanna Tornabuoni (figura 60).

37. *Las Tres Gracias*. Detalle de la *Primavera* (figura 28).

Es un caso típico del aprieto en que los alegoristas ponen a los intérpretes y tal vez esté justificado por ello un análisis pormenorizado de los problemas planteados. En el *De Pictura* de Alberti figura una interpretación famosa de las Gracias que ha sido citada a menudo en conexión con la *Primavera*. Alberti, cuya fuente es Séneca, inter-

preta que las tres hermanas representan la «generosidad», «una de las hermanas da, la otra recibe y la otra rinde el beneficio»[84]. Warburg también llamó la atención hacia la medalla de Giovanna Tornabuoni (figura 36) en la que las Gracias llevan la inscripción *Castitas, Pulchritudo, Amor*. Posteriormente, se fijó en la exégesis alegórica de las tres Gracias en las obras de Pico della Mirandola, en cuya medalla aparecen también las tres hermanas, pero esta vez con la inscripción *Amor, Pulchritudo, Voluptas*. Entre las famosas novecientas conclusiones que Pico invitaba a debatir figura la siguiente:

> quienquiera que entienda en profundidad y con su inteligencia la división de la unidad de Venus en la trinidad de las Gracias, de la unidad del destino en la trinidad de los destinos y de la unidad de Saturno en la trinidad de Júpiter, Neptuno y Plutón, sabrá cómo conviene penetrar en la teología órfica[85].

No parece que Pico comentara esta críptica tesis, pero en un contexto diferente ofrece otra alegoría exegética de las Gracias, sobre la que Warburg ha llamado la atención:

> Los poetas dicen que Venus tiene por compañeras y doncellas a las Gracias, cuyos nombres en lengua vulgar son Verdor, Alegría y Esplendor. Estas tres Gracias no son otra cosa que las tres propiedades características de esa Belleza Ideal[86].

En una dilatada explicación, trata Pico de demostrar que verdor indica permanencia y perfección pues ¿no llamamos «verde» a un joven en la plenitud de su vigor? Las otras dos propiedades de la belleza ideal son el esplendor con que ilumina el intelecto y el deseo de poseer esa alegría inefable que despierta en la voluntad.

Como la permanencia no es un acto reflexivo, a una de las Gracias se la pinta vuelta hacia nosotros, como si avanzara y no regresara; las otras dos representan las operaciones del intelecto y la voluntad, operaciones que son reflexivas, razón por la cual se las pinta dándonos la espalda, como si regresaran…

Otro miembro del mismo círculo tiene a la mano una alegoría exegética diferente. Christoforo Landino, en su comentario sobre Dante, toma como punto de partida el nombre de Gracia. Hablando de que María, Lucía y Beatriz eran tres aspectos de la Gracia celestial recuerda que:

Escribe Hesiodo en la Teogonía que las Gracias son tres, y no se aparta de la verdad. Son las hijas de Júpiter, lo que no significa otra cosa sino que sólo de Dios provienen todas las gracias.

Continúa Landino citando a San Pablo y a David para corroborarlo y da los tres nombres mencionados también por Alberti y Pico. Pero su interpretación es diferente.

…Eufrósine significa felicidad, y ciertamente debemos nuestra felicidad a la Gracia celestial; Talla significa verde y floreciente, y en verdad que la Gracia celestial refresca nuestras almas y las hace prosperar. Los poetas añaden que las dos últimas están vueltas hacia la primera; y cierto es que del esplendor de la Gracia depende la alegría y salvación de nuestras almas[87].

Al ir tratando de abrirnos camino a través de este nuevo tipo de ambigüedad, parece ofrecérsenos espontáneamente una pista. Existe otra carta de Ficino a Lorenzo de Pierfrancesco que habla del significado de las Gracias. Cierto que la carta está fechada en 1481, es decir, que fue escrita una vez terminada la *Primavera*, mientras Botticelli estaba trabajando en Roma. Pero ¿no nos ayudaría a determinar el significado que el mito tenía para Fi-

cino? Aparentemente no; sólo nos ayuda a comprender un poco mejor los métodos exegéticos empleados por el Quattrocento. La carta es un ejemplo de lo fácilmente que la ocasión más trivial podía servir de pretexto para una exhibición de profundidad esotérica. Constituye poco más que una cortés excusa por haber dejado transcurrir algún tiempo sin escribir, pero la excusa está expresada en la forma de un arcano órfico. Ficino se queja de que, aunque llena de ideas, la mente se le quedaba en blanco de súbito siempre que cogía pluma y papel y escribía «Marsilio saluda al joven Lorenzo». Al principio culpaba a los dioses, pero luego se le apareció Minerva y le reprendió por su falta de piedad. En su discurso le explica a Ficino la razón de su curiosa incapacidad:

> Sabe primero que estas tres Gracias, a quienes nuestros poetas representan como tres doncellas abrazadas, son entre los seres celestiales esencialmente tres planetas: Mercurio Joviano (es decir, Mercurio recibiendo la gracia y beneficio de Júpiter), el Sol y Venus, que son compañeros armoniosos y propicios en la danza celestial. De forma análoga los tres nombres de las Gracias, Verdor, Luz y Alegría, cuadran espléndidamente con estos astros. Estos astros son, entre los cuerpos celestes, aquellos cuyo favor más afecta al genio humano, y por esta razón se las llama las Gracias del hombre, y no de ninguna otra clase de animales. Ni en realidad siguen a Venus, sino a Minerva, y si alguna vez has visto identificar con Júpiter a la primera Gracia, entiende que no es tanto Júpiter como Mercurio Joviano, es decir, Mercurio ayudado por el aspecto o algún otro favor de Júpiter. Pues es Mercurio quien, con esa segura energía vital y pronta suya, nos exhorta siempre a investigar la verdad de las cosas. El Sol con su luz pone de manifiesto todo género de invenciones a cuantos las buscan. Venus, por último, con su belleza en extremo afable, adorna y embellece siempre lo encontrado[88].

Tras dejar así establecida la relación entre ciertos planetas y las Gracias en tanto que regidoras de la «invención», explica Ficino que son estos planetas los que determinan el demonio o genio de una persona en el instante de su nacimiento[89]. Si su constelación en la nativi-

dad de dos personas es similar, el genio de estas personas será similar, si no idéntico, y lo mismo ocurrirá con su voluntad. Minerva explica que como el horóscopo de Ficino coincide con el de Lorenzo en este punto —los tres planetas están en la Casa Novena, la de la fe, la religión, el genio y la sabiduría— sus dos genios son en realidad el mismo. Cuando quiera que Ficino escribe «Marsilio saluda a Lorenzo», peca pues inadvertidamente contra el orden celeste y su «genio» se agota. Debería empezar sus cartas con un «Marsilio saluda a Marsilio» y su invención fluiría entonces. Con unas pocas variaciones más sobre el tema del «alter ego» y con recuerdos a su amado Giorgio Antonio Vespucci, Ficino pone fin a su larga epístola.

¿Habrá que deducir de esta carta que para Ficino las Gracias simbolizaban los tres planetas, Mercurio Joviano, el Sol y Venus? Es obvio que tal interpretación no es aplicable a la *Primavera*. Si una de las Gracias es Venus y la otra Mercurio, ¿qué hacen el Mercurio y la Venus reales en el cuadro? La carta tal vez arroje luz sobre el modo en que se podía interpretar el gesto de Mercurio, señalando hacia Júpiter, por la vía de la exégesis astrológica, pero demuestra no menos lo inestables que han llegado a ser todas estas referencias simbólicas. Hay numerosas pruebas de que el mismo Ficino no trató nunca de establecer un significado único con sus fuegos artificiales exegéticos sobre las Gracias y los planetas. Ffasta en el reino de la interpretación astrológica le vemos matizar y modificar la signiucación con arreglo a sus necesidades. En su libro *De Vita coelitus comparanda* expone la misma teoría que se ha tomado el trabajo de refutar en la carta: «que las tres Gracias son Júpiter, el Sol y Venus, y que Júpiter está en medio de las otras dos Gracias

y en la máxima armonía con nosotros»[90]. Y todavía en otro pasaje, una carta sobre Pico, el significado ha pasado a ser el Sol, Mercurio y Júpiter, identificados ahora con la sabiduría, la elocuencia y la probidad. Cuando nació Pico, dice Ficino, las Gracias dejaron de seguir a Venus y se unieron al *dux concordiae*[91].

Pero Ficino no estaba atado a estas cambiantes interpretaciones astrológicas de las Gracias. En el comentario al *Symposium* las dota de una significación estética que recuerda más la expuesta por Pico aunque siga difiriendo en los detalles:

> …decimos acertadamente que el amor pertenece tan sólo a los conocimientos, las formas y los sonidos, y por tanto que no es más que gracia que se encuentra en estos tres… a esta grata cualidad, sea de virtud, forma o sonido, que llama y atrae hacia sí al alma a través de la razón, la vista o el oído, se la llama con cabal propiedad Belleza. Estas son las tres Gracias de las que dice Orfeo: Esplendor, Juventud, Felicidad Abundante (ἀγλαιήτε Θάλεια καί εὐφροσύνη πολυόλβη). Llama «Esplendor» al encanto y la belleza del alma consistente en el brillo de la verdad y la virtud; «juventud» lo aplica al encanto de la forma y el color, pues éstos brillan esencialmente en la flor de la juventud; y por último denota por «Felicidad» ese puro, saludable y perpetuo deleite que la música nos hace experimentar[92].

Si el contexto lo exigía, Ficino era incluso capaz de enlazar esta interpretación estética con la exégesis astrológica en un nuevo *tour de force* en el que utiliza las significaciones astrológicas de la carta a Lorenzo de Pierfrancesco:

> Venus… es la madre de la Gracia, la Belleza y la Fe… la Belleza no es más que Gracia, una Gracia, digo, compuesta de tres Gracias, es decir de tres cosas que descienden de forma análoga de tres potencias celestiales: Apolo atrae al que escucha por medio de la Gracia de las armonías musicales; Venus embelesa la vista por medio de la Gracia del color y la forma; Mercurio, por último, por medio de la Gracia maravillosa de la inteligen-

cia y la elocuencia, vuelve hacia sí mismo la contemplación y la enciende con el amor de la divina contemplación y la Belleza…[93]

Si nos acercamos a las Gracias de la *Primavera* con estos textos en mente, nuestra dificultad no es obviamente que no sepamos el significado, sino que sabemos demasiados significados. Aunque hemos tenido la precaución de restringir nuestra búsqueda sólo al círculo inmediato de las fuentes florentinas del Quattrocento, no hemos encontrado dificultad alguna en reunir una docena larga de interpretaciones exegéticas diferentes[94]. No sabemos, y tal vez nunca lo sepamos, cuál aplicar ni si alguna es aplicable. ¿Quién puede decir si al joven Lorenzo no se le obsequió otra explicación exegética más de los seguidores de *Venus-Humanitas* que sus tutores podrían haber construido para poner de relieve determinada idea que querían que se le quedara grabada?

Pero si no hemos conseguido resolver el problema, nuestra búsqueda no ha sido del todo en vano. Algo hemos aprendido sobre la naturaleza del idioma que no pudimos traducir. Es un idioma en verdad extraño, del que no existen diccionarios porque no hay significados fijos Hay en Ficino un importante pasaje en el que se muestra muy explícito en ello:

Igual que los teólogos cristianos descubren cuatro sentidos en la palabra sagrada, el literal, el moral, el alegórico y el analógico, y en cierto pasaje siguen uno y en otro distinto básicamente otro, tienen los platónicos cuatro modos de multiplicar los dioses y espíritus y aplicar un modo diferente de multiplicación en momentos diferentes, según convenga. Yo también suelo en mis comentarios interpretar y distinguir las deidades de manera distinta según lo exija el contexto[95].

Nos enteramos aquí de una propiedad de los orígenes del idioma que estamos investigando: deriva de la exége-

sis medieval, que a su vez hunde sus raíces en la Antigüedad tardía. No se ha emprendido aún ningún estudio sistemático de este idioma desde el punto de vista de la semiótica, pero sí que se han puesto de manifiesto ciertos principios generales[96] que explican la dificultad con que topamos al intentar determinar el significado de un símbolo como el de las Gracias como si de un estricto sistema de signos se tratara. Una relación fija entre símbolo y referencia exige un elemento de convencionalismo racional que está ausente en este modo de pensamiento. Precisamente por creer que se puede «encontrar» el significado «en» el símbolo tiene el alegorista exegético que confiarse a las reglas de las asociaciones primitivas. Siempre encuentra el significado que busca, y sus esfuerzos van encaminados tan sólo a racionalizar *a posteriori*. Ficino desea ensalzar la Villa Carreggi como sede del estudio, y encuentra en el nombre lo que quiere, una alusión a las Gracias (*charitum ager*)[97]. En este caso se establece el vínculo entre símbolo y significación a través de un puente de sonidos extremadamente frágil. En otros veíamos que el *tertium comparationis* era un color, un número o cualquier otro atributo. Hay algo de juego en la técnica empleada. Cabría imaginar un tablero en cuyo centro está el mito o figura que hay que «interpretar». A su alrededor hay escritos en forma esquemática diversos conceptos con sus atributos. Los atributos idénticos están enlazados. Una línea va de la Gracia cuyo nombre es «esplendor» al «esplendor» de la verdad y la virtud y también al «esplendor» del planeta Sol. El juego consiste en llevar la ficha del significado a un punto elegido y luego de vuelta al centro por caminos diferentes. Si hemos ido al «Sol» hay que pasar por otros dos planetas y hallar las líneas que los unen a las otras dos Gracias, y si

no hay líneas directas se puede elegir un paso intermedio tal como «juventud» que, para Pico, une la Gracia «verde» con la perfección de la Divina Belleza[98].

Hay un elemento de goce artístico en estos quiebros del ingenio exegético que no nos resulta fácil de percibir pero que, en sus mejores momentos, tal vez tenga algo en común con el descubrimiento de relaciones musicales nuevas y no buscadas. Encontrar vínculos nuevos e inesperados y dotar a un símbolo de nuevas posibilidades de aplicación ha constituido para muchas generaciones la esencia del «ingenio». Por otro lado la práctica de «descubrir» el significado de un símbolo con la técnica antedicha está íntimamente relacionada con los modos de pensamiento patentes en las prácticas mágicas de la astrología En éstas es el efecto de un signo lo que se estudia con arreglo a las líneas de vínculos simpáticos[99]. Es característico de los planteamientos espirituales de los filósofos renacentistas lo fácil que les resulta intercambiar el significado y el efecto de un símbolo. Venus «significa» *Humanitas* porque su efecto como planeta es engendrar cordialidad, derivando tanto el significado como el efecto, en último término, de su carácter de figura risueña. Huizinga estaba en lo cierto al subrayar la presencia de un elemento primitivo en el simbolismo medieval, pero igual de justificado está que más tarde elaborase sus rasgos festivos[100]. La alegoría humanística oscila a menudo entre la búsqueda del arcano órfico, al borde de la magia primitiva, y la presunción sofisticada, al borde del juego de salón[101].

Cuanto más penetremos en los puntos de vista del Renacimiento en torno a los símbolos de la Antigüedad clásica, más probabilidades tendremos de comprender el espíritu en que fue concebida la *Primavera*. Tomar estos

símbolos por un material ya listo para construir rompecabezas pictóricos no es menos unilateral que considerarlos prueba de «paganismo». Para los visitantes cultos del Castello, las Gracias de la *Primavera* hubieron de estar rodeadas de un aura de aplicaciones potenciales y de significados aún por descubrir que tal vez sea tan esencial para comprenderlas como la significación que tuviera para el iniciado. A la interpretación no le atañe tan sólo traducir símbolos a conceptos —está limitada en este empeño por la presencia de una clave definida—, sino que trata también de juzgar la calidad de las imágenes y el género de su atractivo. En este contexto, la fluidez del significado atribuido a los símbolos clásicos es de igual importancia para la posición de la *Primavera* que la ambigüedad que encontramos en la expresión de sus figuras. De esta fluidez tenemos en Ficino la mejor de las pruebas. Abordó los mitos antiguos con una libertad que puede sorprender en un humanista. Cuando los viejos relatos no satisfacían sus necesidades, se complacía en inventar otros nuevos. Estas fábulas mitológicas o *apologi* figuran entre los escritos más atractivos de Ficino. La literatura moderna los ha echado al olvido, pero las imágenes y el espíritu de algunos de ellos están lo suficientemente próximos a los de la *Primavera* para justificar la cita completa de un ejemplo, aunque no dé la «clave» de ninguna de las figuras del cuadro. En el *Epistolarium* pertenece a una serie colocada tras la carta a Lorenzo de Pierfrancesco de octubre de 1481, señal de que estaba dedicada al mecenas de Botticelli, que contaba por entonces dieciocho años de edad:

> Entre los muchos consejos que Febo, la luz de la vida y autor de la medicina sanadora, dio a su hija Lucilia, fue el principal el de que nunca se alejara de al lado de su padre si no quería sufrir diversas y crueles enfer-

medades. Al principio Lucilia observó las instrucciones de su padre, obligada por los rigores del invierno. Pero luego, alentada por las felices sonrisas de la primavera, la muchacha comenzó a aventurarse lejos de la casa de su padre y a pasear entre los hermosos jardines de la adorable Venus por las praderas de alegres colores; atraída por el encanto de la campiña, la belleza de las flores y la dulzura de los aromas, comenzó a fabricar coronas y guirnaldas y hasta un vestido entero de hiedras, mirtos y azucenas, rosas, violetas y otras flores. En seguida empezó a coger las bayas dulces y las frutas tiernas que la circundaban y no sólo a probarlas, sino a devorarlas con ansia. Después, el orgullo que sentía por sus nuevos adornos la llenó de atrevimiento: se volvió vana, presuntuosa y, olvidándose de su padre, se dirigió a la ciudad vecina. Pero entre tanto las serpientes ocultas entre las hierbas mordían sin cesar los pies de la bailarina doncella, y las abejas ocultas entre las flores de su vestidura le picaban las mejillas, el cuello y las manos; hinchada con la abundancia de su desacostumbrado alimento, se veía gravemente afligida. Entonces la ingrata Lucilia, seducida ya por el placer para despreciar a su padre, el sanador, se vio obligada por sus fuertes dolores a volver a casa y a confesarse culpable ante su padre, cuyo auxilio imploró con estas palabras: «Ah, padre mío, Febo, ven en socorro de tu hija Lucilia; apresúrate por favor, queridísimo padre, a socorrer a tu hija, que sin tu ayuda perecerá». Pero Febo dijo: ¿Por qué, vana Flora, llamas a Febo padre tuyo? Un momento, impúdica desgraciada, escucha: te digo que yo no soy tu padre. Acude a tu Venus, impía Flora, y márchate al instante». Pero implorándole más todavía con multitud de ruegos y suplicándole que no quitara la vida a la única muchacha a la que se la había dado, le prometió que nunca más despreciaría los mandatos de su padre. Por último su cariñoso padre la perdonó y amonestó con estas palabras: «No quiero curarte antes de que te hayas despojado de esos adornos de oropel y esas galas lascivas. Que te sirva de lección la que te ha dado tu temeridad, que mientras estabas lejos de la casa de tu padre compraste un placer fugaz e insignificante al precio de una pena tan duradera y dolorosa, y que las pequeñas mieles que ganaste desdeñando los consejos del verdadero sanador te han traído muchas hieles»[102].

En esta historia presenta Ficino el Jardín de Venus como malvado principio de la lascivia y el engalanamiento con flores de Lucilia como su caída. Si le hubiera apetecido barajar las cartas de forma diferente y presentar a Venus en sus cualidades positivas —como hiciera en otro *apologus* del mismo grupo—[103] tal vez nos hubiéramos acercado más aún a la imaginería de la *Primavera*. Quizá sea una suerte que no lo haya hecho, pues nos hubiera

tentado a leer en la parte derecha del cuadro un significado más específico que el que tal vez tuvo en mente Botticelli. Baste esto para demostrar que para él y para sus contemporáneos el Jardín de Venus estaba aún poblado de seres simbólicos, cuya misma belleza estaba preñada de significado.

7. Explicación tipológica

Hasta aquí hemos recurrido tan solo a fuentes literarias en nuestra interpretación de la *Primavera*. No corremos por tanto el peligro de ver en la pintura lo que acabamos de poner en ella. ¿Hasta qué punto penetró Botticelli en el espíritu de la alegoría de Ficmo y en el mensaje que el cuadro debía transmitir? Tal vez podamos tener la impresión de que lo hizo, pero ¿podemos aducir justificaciones más solidas de esta impresión que los que veían en el cuadro una glorificación del Amor y de la Primavera? Sí que podemos: investigando los términos pictóricos en que Botticelli expresó la idea.

38. Baldovinetti: *La Virgen*. Detalle de *La Anunciación*. Florencia, Uffizi.

39. Atribuido a Giovanni di Paolo: *Ángeles danzantes*. Chantilly, Musée Condé.

Botticelli conocía ciertamente las tradiciones del arte profano que florecieron al norte y sur de los Alpes. Sus temas principales estaban sacados del mundo de la caballería y del amor cortés[104]. Los Jardines y Pérgolas del Amor, las Fuentes de la Juventud, las representaciones de Venus y de sus hijos, el asalto al castillo del Amor, las labores de los meses con sus encantadoras representaciones de mayo, todo el ciclo, en fin, de la imaginería cortés, con sus prados floridos y sus delicadas doncellas, tuvo que estar presente en la mente de Botticelli cuando se le solicitó que pintara un cuadro de Venus y su séquito para la Villa di Castello. Asimismo hubo de tener presentes los cuadros de *cassone*, con sus abarrotadas ilustraciones de las fábulas clásicas que glorifican los grandes ejemplos de la virtud antigua. Sin embargo, siempre

se ha tenido la impresión de que la *Primavera* constituye algo del todo nuevo. Tal vez haya elementos en la pintura que la relacionen con obras anteriores de arte profano, pero su espíritu y su sentido emotivo son distintos. No sólo está concebida a una escala mayor, sino situada en un plano absolutamente superior. Es en este hecho en el que tenemos confirmada la relación con la carta de Ficino y el programa platónico. A medida que el artista se posee de la idea de la *Venus-Humanitas* y su reclamo inspirador, los términos del arte profano tradicional se demuestran inadecuados para expresar su significado. Esta Venus tenía que despertar en el espectador un sentimiento afín al entusiasmo religioso, un divino *furor* encendido por la belleza. ¿Qué de extraño tiene que Botticelli representara a la *Praestanti corpore nympha, coelesti origine nata, aethereo ante alias dilecta Deo* según los cánones del arte sagrado? La ninfa de origen celestial a la que Dios exalta con Su amor tiene en verdad su hermana espiritual en la *ancilla domini* de Balcovinetti (figura 38). Los muchos críticos que percibieron la afinidad existente entre las Venus de Botticelli y sus Madonas tenían toda la razón[105], pero el vínculo era menos ingenuo o paradójico de lo que a ellos les parecía. Análoga ecuación hallamos en los poemas de Bonincontri, contemporáneo de Botticelli y amigo de Ficino, en cuyo poema astrológico se asocia muy explícitamente el planeta del Tercer Cielo con la Santa Virgen[106]. Una vez concebida Venus en esos términos de arte sacro, era lógico que la Pérgola del Amor adoptase con la mayor facilidad la forma del Paraíso. Aun sin reconsideración alegórica, las imágenes de los dos jardines habían tendido a veces a fundirse tan íntimamente que llegaron a desatarse las protestas de algunos autores piadosos. A principios del

siglo XV protestaba Gerson contra la confusión de las descripciones del amor terreno y del Paraíso en el *Roman de la Rose*[107]. En Ficino, al interpretar el Amor como símbolo de la Divinidad, esta identificación resultaba tan inocua como inevitable[108]. Por eso Botticelli no representó las Gracias como esas doncellas danzantes que solían decorar las paredes y los cofres de los nobles florentinos, ni buscó modelos entre las ménades frenéticas de los sarcófagos clásicos. El ritmo de su danza está inspirado en los armoniosos movimientos de los espíritus bienaventurados de una de las escenas del Paraíso de Fra Angélico o de los coros de ángeles de las pinturas sienesas (figuras 37 y 39). Y lo mismo cabe decir de la figura de la «Hora», que esparce las flores de la primavera. Warburg la relacionaba con una estatua clásica, y es posible que no anduviera descaminado, pero esto no excluye la existencia de otro vínculo distinto con una familia de ángeles que esparcen flores. La visión de esa figura virginal, lleno de flores su regazo, realzando una presencia sagrada, estaba prefigurada en los ángeles de Filippo Lippi y Gozzoli (figuras 40-42)[109]. Hasta la figura de Flora perseguida por el viento lascivo podría adaptarse de alguna manera a este medio. El conjunto bien puede conservar un lejano eco del grupo tradicional de la pobre alma tratando de entrar al Paraíso y perseguida por uno de los demonios[110], No se pretende desde luego insinuar que el cuadro de Botticelli sea un *pastiche* de diversos tipos de arte sacro. Pero si conocía la carta de Ficino y el modo de entender la mitología propio de su círculo, su espíritu se vería naturalmente orientado a trabajar en la dirección de las visiones beatíficas. Fue esta concepción la que permitió a Botticelli concebir la obra a la escala y en el plano de la pintura religiosa. De esta

esfera extrajo el intenso y noble patetismo que impregna su obra.

40. *Flora*. Detalle de la *Primavera* (figura 28).
41-42. Benozzo Gozzoli: *Angeles*. Detalle de la Adoración. Florencia, Palazzo Medici-Riccardi.

Tal interpretación resolvería la aparente paradoja que ha atraído y confundido a tantos de los que han escrito sobre los cuadros mitológicos de Botticelli. Pero por otro lado estaría al parecer en contradicción con las opiniones expuestas por Warburg de que lo que el arte mitológico del Quattrocento iba a buscar en los modelos clásicos era precisamente la cualidad del *«pathos»*. No obstante, la contradicción es más aparente que real. El inspirarse en los antiguos y el ascenso de categoría del arte profano son dos cosas distintas. El arte religioso nunca había dejado de adoptar motivos clásicos y desde los Pisani lo había hecho ya a plena conciencia[111]. ¿Qué sería del gran *pathos* de Donatello sin la inspiración clásica? Si Botticelli tomaba un motivo clásico para un movimiento o un ropaje, no estaba haciendo más que repetir lo que muchos artistas habían hecho antes. Pero el pintar un tema no religioso con el fervor y el sentimiento

convenientemente reservados para los objetos de culto, constituía una desviación de trascendental importancia Solo en virtud de tal paso le sería posible al arte profano asimilar y transformar el *«pathos»* de la escultura clásica.

Si nos acercamos a la pintura de Botticelli desde la antítesis artificial de lo pagano y lo cristiano no obtendremos más que una respuesta distorsionada. Si nuestra interpretación es correcta, tal disyuntiva era tan irreal para Botticelli como para Ficino. El «paganismo» de la descripción de Apuleyo ha experimentado una completa transmutación al pasar por el entusiasmo moral y la hechicería exegética de Ficino. La descripción de un espectáculo, poco mejor que una *Revue* de Montmartre, se ha traducido con la mejor fe en una visión de la felicidad que aporta la *Humanitas*. Pero el mismo hecho de que tan elevados e inspiradores pensamientos pudieran ser traducidos a términos pictóricos fuera de la esfera de la iconología religiosa constituye un síntoma de importancia nada desdeñable. Las máximas aspiraciones del espíritu humano quedaron abiertas de par en par al arte no religioso. Asistimos no al nacimiento del arte profano —que había existido y florecido durante toda la Edad Media—, sino a la apertura al arte profano de esferas emotivas que hasta entonces habían sido exclusivas del culto religioso. Este paso lo hizo posible la transformación de los símbolos clásicos en el disolvente del pensamiento neoplatónico. Una vez realizada, una vez cruzadas las fronteras, la compartimentación en esferas reconocibles comenzó a difuminarse. Los símbolos visuales tienen manera de hacer valer sus derechos. En la siguiente generación, la dignidad y la importancia emotiva de los temas clásicos empezaron a igualar a la de los asun-

tos religiosos. Su significado exegético, sin embargo, fue palideciendo. La imagen ganó ascendiente sobre el texto. Venus conquistó a sus comentaristas[112].

LA ACADEMIA PLATONICA Y EL ARTE DE BOTTICELLI

Ficino y el mecenas de Botticelli

Son varios los autores que han creído percibir la afinidad del arte de Botticelli con el espíritu de la Academia de Ficino[113]. ¿Estamos, pues, autorizados a generalizar las conclusiones de la sección anterior, aplicándolas a todas las mitologías de Botticelli o incluso a su arte como tal? El material histórico, pese a ser escaso, parece apoyar tal hipótesis. Son bien conocidas las pruebas documentales de que Lorenzo de Pierfrancesco patrocinó continuamente a Botticelli[114]. Quizás sea la relación más íntima entre un artista y un mecenas privado de que se tenga constancia a principios del Renacimiento. Igual de concluyentes son los testimonios de la permanente amistad entre Ficino y el patrocinador de Botticelli. No sólo la atestigua el *Epistolarium*, sino que el testamento de Ficino nos proporciona una notable prueba de lo íntima que era. En este documento personal, el filósofo encomienda a Lorenzo de Pierfrancesco el cuidado de su sepultura y le deja, en significativa prenda de los especiales servicios prestados, la apreciadísima copia completa de los Diálogos de Platón en griego[115]. Otro de los mecenas de Botticelli también estaba relacionado muy de cerca con Lorenzo de Pierfrancesco por un lado y con Ficino por el otro. Los Vespucci, cuya relación con Botticelli fue investigada por Horne, fueron socios comerciales de Lorenzo de Pierfrancesco[116]. A esta relación se debió que Américo Vespucio, discípulo de Giorgio Antonio y por tanto compañero de estudios de Lorenzo de Pier-

francesco, enviara su sensacional carta sobre el Nuevo Mundo, que otorgó su nombre al nuevo continente, precisamente al mecenas de Botticelli[117]. Por su parte la relación de Giorgio Antonio, tío de Américo, con Ficino se mantuvo también a lo largo de toda su vida. En el testamento de Ficino firma como primer testigo[118].

Sabemos, pues, que Botticelli estaba en estrecha relación con un círculo en el que el influjo de Ficino era particularmente fuerte. Quizás era más poderoso aún entre estos hombres que en el círculo inmediato de Lorenzo el Magnífico y su amigo Poliziano. En los primeros años, desde luego, todos ellos pertenecían a un único círculo «platónico», pero no estaría de más preguntarse si no se habrá dado por supuesto un tanto alegremente que esta armonía se mantuvo a lo largo de toda la vida del Magnífico. Tal vez un análisis más detallado pusiera de manifiesto la existencia de colectivos diferentes[119], y también de antagonismos cada vez mayores que se exteriorizaban en el terreno de la política. ¿O debemos suponer que las *fronde* de Lorenzo de Pierfrancesco y sus intrigas francesas no principiaron hasta después de la muerte del Magnífico? Ciertamente que desde su misión en Francia cuando era joven no dejó de mantener una relación muy estrecha con Carlos VIII. Guido Antonio Vespucci fue también embajador en Francia durante muchos años, ¿y será mera coincidencia que cuando Carlos VIII entró por fin en Florencia, poniendo término a la supremacía del linaje del Magnífico, fuera Ficino el que diera la bienvenida al rey en términos de pródiga adulación?[120]

Si partimos del supuesto de que estos grupos ya habían empezado a formarse en vida del Magnífico, no nos sorprenderá tanto el hecho de que en la lista de sus posesiones no figurase ninguna obra importante de Bottice-

lli[121]. Podremos incluso entrever confusamente el trasfondo social en el que se desarrolló el «segundo gótico» de Botticelli, en contraste acusado con el arte de Ghirlandaio o de Bertoldo, los íntimos del Magnífico[122].

Las relaciones del círculo de Lorenzo de Pierfrancesco con Savonarola, por último, pueden dar la clave de la tan discutida conversión de Botticelli. Quizás fuera una ruptura menos repentina de lo que a veces se ha dicho. Giorgio Antonio Vespucci, el amigo de Ficino, era seguidor de Savonarola. El mismo Ficino nunca se opuso a los planes de reforma del fraile[123]. El papel de Lorenzo de Pierfrancesco en el último episodio de la carrera de Savonarola es más ambiguo, pero no necesariamente hubo de ser insincera su primera profesión de lealtad a la causa del *Popolani* El propio Savonarola, aunque en su juicio sin duda hablaba bajo coacción, tal vez quisiera decir lo que dijo al afirmar que «siempre había tenido a Lorenzo de Pierfrancesco en alta estima y por un hombre respetable»[124],

43. Manera de Spinelli: *Medalla de Lorenzo de Pierfrancesco de Médicis*
44. Manera de Spinelli: *Medalla de Lorenzo de Picrfrancesco de Médicis*
45. Reverso de la medalla de la figura 43.

Aunque es poco lo que sabemos sobre Lorenzo de Pierfrancesco en comparación con lo conocido sobre su más famoso pariente, su figura llega a adquirir individualidad propia si recopilamos todos los testimonios. Entre las pocas cartas de su puño y letra que se conser-

van, hay una en la que recomienda a Marullo, el humanista griego, a Lorenzo el Magnífico[125]. También Marullo, cuya concepción mística de la Antigüedad se opone al humanismo más puro de su enemigo Poliziano, pertenece al círculo de los platónicos[126]. Fue Lorenzo de Pierfrancesco, con toda probabilidad, el que pagó la edición de Dante con el comentario de Landino y los grabados de Botticelli, y también él encargó a Botticelli emprender la gran obra de sus ilustraciones de Dante. Además, Lorenzo de Pierfrancesco se preocupó de ser para la posteridad algo más que un mero nombre. Se conservan dos medallas con su efigie, mostrando ambas su cabeza de perfil, y en el reverso una serpiente mordiéndose la cola (figuras 43-45)[127]. No sin motivos ciertamente escogió este símbolo para su medalla el vástago de una gran familia. Es un jeroglífico que según Yámblico significa «eternidad», y tal vez el aura de sabiduría esotérica que le rodea haya proclamado a los contemporáneos su inquietud por las tradiciones místicas[128]. Ficino había traducido a Yámblico y discutido en sus escritos el símbolo sagrado[129], y nos gustaría pensar que fue él quien aconsejó a Lorenzo de Pierfrancesco ponerlo en su medalla. Las dos medallas muestran en el anverso el perfil de la cabeza de Lorenzo, una siendo hombre relativamente joven, otra ya mayor, con las facciones más endurecidas. Hill pensaba que el retrato sugiere un prototipo pintado, y quizás no resulte aventurado adjudicar a Botticelli este prototipo. La concepción de esta cabeza guarda una semejanza en verdad sorprendente con la del fresco de la Villa Lemmi (figura 46)[130]. Esta medalla, por tanto, bien puede ser un indicio de esa colaboración entre Ficino y Botticelli para su patrocinador, Lorenzo de Pierfrancesco, cuya existencia estamos tratando de probar.

46. Botticelli: *Cabeza de hombre*. Detalle del fresco de la Villa Lemni (figura 58b).

Marte y Venus

No disponemos en la actualidad de fuentes que nos permitan relacionar otras obras de Botticelli con unas palabras determinadas de Ficino. La naturaleza de sus ideas sobre la mitología y el carácter caleidoscópico de

sus interpretaciones hacen extremadamente arriesgado aplicar pasajes de sus obras a cuadros concretos. Aunque coincidan en muchos detalles, no tenemos garantía alguna de que tal correspondencia sea deliberada. La justificación para someter al lector unas cuantas de tales interpretaciones conjeturales reside en el método que rige todos los procesos de «decodificación»: es preciso contrastar en otros casos la solución deducida de uno. Cuanto mayor sea el número de «mensajes» que cobren sentido a la luz de una solución determinada, menor será el peligro de que se trate de una mera coincidencia fortuita. Si, además, tales interpretaciones pueden dar razón de algunas de las cuestiones que han desconcertado a anteriores observadores, es indudable que merece la pena airearlas. En último término habrá que juzgarlas en conjunto por lo fructíferas o no que sean a la hora de explicar la índole del arte de Botticelli.

47. Botticelli: *Marte y Venus*. Londres, National Gallery.

Para una de las mitologías de Botticelli ya se ha propuesto anteriormente una interpretación fíciniana, aunque al parecer la historia del arte no ha tomado nota del hecho. En su libro sobre el neoplatonismo del Renacimiento italiano, Nesca N. Robb sugería que en Ficino podría estar la clave del cuadro de Venus y Marte de la

National Gallery (figura 47). Aducía ella un pasaje del comentario al *Symposium* en el que Ficino presenta una interpretación astrológica del mito de Venus y Marte:

> Marte se destaca entre los planetas por su poderío, porque hace más fuertes a los hombres, pero Venus le domina… Venus, cuando está en conjunción, oposición o recepción con Marte, o le observa desde los aspectos de sextil o trígono, como decimos, suele refrenar su malevolencia… parece ella dominar y apaciguar a Marte, pero éste nunca domina a Venus…[131]

48. Relieve de un sarcófago del siglo II d. C. Roma, Museo Vaticano.

Es un claro caso en el que una particularidad que previamente se ha resistido a ser explicada gana coherencia y significado a la luz de la doctrina de Ficino. Se ha señalado repetidamente el contraste entre el absoluto sopor de Marte y la vigilante atención de Venus[132]. Ni la descripción de Marte y Venus de la *Giostra* de Poliziano ni su aparente modelo, el pasaje de Lucrecio, lo explican[133]. Y la explicación se hace aún más necesaria dado que no forma parte del relieve clásico que, como ha demostrado E. Tietze-Conrad, sirvió de modelo general para la postura de las dos figuras reclinadas (figura 48)[134]. El pasaje del comentario de Ficino, además, en manera alguna es algo aislado. Ficino gustaba de referirse a su doctrina favorita del «genio» mutuo de los planetas, un tema que subyace también en la *Melancholia* de Durero[135]. Cualquier lector del *Complaint of Mars* de Chau-

cer, cuya elaborada interacción de hechos mitológicos y astrológicos resultaba inteligible para sus contemporáneos[136], sabe que no era el único en sustentar tal interpretación. Esto es lo que nos dice Chaucer del «gobierno» de Venus sobre Marte:

And she hath take him in subjeccioun,
And as a maistresse taught him his lessoun…,
For she forbad him jelosye at alle,
And crueltee, and bost, and tyrannye;
She made hym at hir lust so humble and talle,
That when hir denyed caste on hym her ÿe,
He took in pacience to lyve or dye;
And thus she brydeleth him in hir manere,
With no-thing but with scourgyng of hir chere.

(Y ella le tuvo sometido,/y como maestra le enseñó una lección…/pues le prohibió ser celoso,/y cruel, y fanfarrón y tirano;/le hizo a su gusto tan humilde y dócil/que cuando se negaba a mirarle,/no sabía, impaciente, si vivir o morir:/y así le embridó a su manera/tan sólo con el flagelo de su querer).

Versos como estos tienen la virtud de recordarnos que la interpretación astrológica del mito no excluye una aplicación moral. El señorío de la gentil Venus sobre el feroz Marte casa bien con las ideas de Ficino sobre la divinidad. Es en tales pasajes donde se difumina la línea divisoria entre efecto y significación y el trazarla con excesiva nitidez posiblemente falsifique el símbolo. Lo mismo cabe decir de la aplicación a casos concretos de la constelación astrológica y moral. La «queja» de Chaucer era, según las antiguas fuentes, una alusión o tributo personal[137], y Ficino era igualmente proclive a aplicar la doctrina general a lo particular. Así pues, las connotaciones astrológicas y morales del *Marte y Venus* de Botticelli no son incompatibles con el hecho de que fuera pintado para una ocasión determinada.

Hay dos indicaciones de que éste fue realmente el caso. La primera se halla en conexión con lo que ya señalara el conde Plunkett: que los *amorini* o *satyrini* que juegan en torno a Marte burlándose de su indefensión recuerdan otra *ekphrasis* clásica de Luciano: su descripción del cuadro de Alejandro y Roxana. La observación del conde Plunkett ha ido poco a poco desapareciendo de los escritos sobre el cuadro, sin duda porque resulta incómodo imaginar que se haya extraído de una recóndita mente y adaptado a un asunto diferente un motivo menor de este tipo. Pero nos vernos ante la disyuntiva de admitir la relación o dar por puramente fortuita la semejanza, lo que no parece una solución probable a la vista del afán con que el Renacimiento buscaba descripciones de pinturas clásicas Así reza el pasaje de Luciano:

> Al otro lado del cuadro, otros amorcillos juegan con la armadura de Alejandro; *dos llevan su lanza como los porteadores una pesada viga*; otros dos cogen las asas del escudo y lo levantan, con otro más que está sentado en él, jugando a que es el rey, supongo; *y otro más se ha metido en el peto, que tiene la parte hueca hacia arriba; está ahí escondido* y le dará un buen susto al séquito real cuando se ponga a tiro[138].

El recurso a este pasaje de fuente tan recóndita constituye en sí mismo una prueba de que el cuadro de Botticelli es cualquier cosa menos una evocación «ingenua» de la fábula clásica. También debe estar basado en el programa de un humanista, y si su autor tomó el motivo de un escritor griego, es muy probable que lo hiciera porque la interpretación que le da Luciano es de las que hacían amar la *ekphrasis* a los eruditos del Renacimiento.

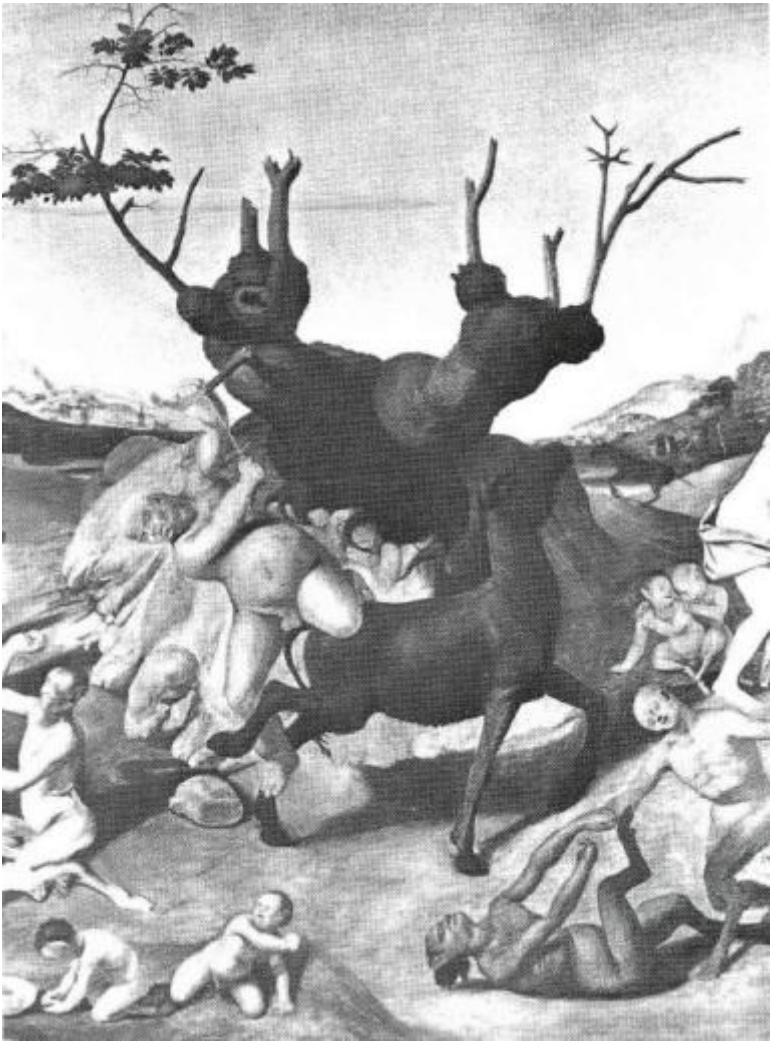
> Todo esto no es una fantasía ociosa en la que el pintor haya prodigado innecesarios esfuerzos; está insinuando que Alejandro tiene otro amor: la

guerra; aunque ama a Roxana, no olvida su armadura. Y, dicho sea de paso, el cuadro en sí poseía una virtud nupcial suplementaria, fuera del reino de la fantasía; pues le sirvió de galanteo a Aetión. Salió con una boda para él como una especie de complemento de la de Alejandro; su padrino fue el rey; y la dote un matrimonio verdadero.

Si *Marte y Venus* fuera una «dote», estaría en la línea de la tradición de los *cassoni*, de los que patentemente deriva. En los *cassoni* podemos a veces saber cuál es el matrimonio que se celebra por el escudo de armas. El cuadro de Botticelli es menos explícito, pero deja espacio para hacer algunas conjeturas en esa dirección. En la esquina de la derecha, donde cabría esperar el escudo de armas encontramos el sobresaliente y desconcertante motivo de un tronco en tomo al cual pululan las avispas (figura 50). Quizás la solución de este acertijo sea muy sencilla. Las avispas eran, por un juego de palabras, el escudo de armas de los Vespucci (figura 49), para quienes ya hemos visto que había trabajado Botticelli[139]. ¿No es posible que el cuadro conmemore en realidad una boda en esa acaudalada familia?[140]

49. Armas de los Vespucci.

50. *Avispas*. Detalle de la figura 47.



51. Piero di Cosimo: *Las desgracias de Sileno*. Detalle. Cambridge, Mass, Fogg Art Museum. Véase pág. 313, nota 139.

Nuestra interpretación presupone que el cuadro posee una complejidad de significado que a algunos tal vez les resulte difícil aceptar. Pero, recapitulando nuestros pasos, no encontramos elemento alguno que esté en contradicción con las costumbres e ideas conocidas del Quattrocento. Un panel matrimonial en la tradición de los *cassoni* —quizás para una cama, como alguno ha sugerido—, un programa de un humanista que contempla

la fábula de Marte y Venus en términos del saber astrológico, añadiendo así un galante tributo a la esposa que «doma» a su amante, un motivo de Luciano al que se recurre porque su significado también cuadra, un sarcófago clásico en el que se inspira tipológicamente toda la composición, y una divisa personal colocada a un extremo del cuadro como señal de propiedad. Todos estos pasos parecen concebibles en el mundo de Botticelli. ¿Puede decirse lo mismo de la interpretación romántica que ve en el cuadro otra glorificación de Giuliano y «la bella Simonetta», basada una vez más en la *Giostra* de Poliziano? El pasaje pertinente del poema al que con más frecuencia se suele recurrir es en realidad un comentario sobre el Estandarte de Justa de Giuliano, en el que aparecía Minerva con Cupido atado, símbolos de la Castidad[141]. El símbolo se le aparece a Giuliano en sueños. El pobre Cupido, castigado por Simonetta-Minerva, pide socorro a gritos, pero Giuliano nada puede hacer, ya que la cabeza de la Gorgona en el escudo de Palas le mantiene a distancia. En ese momento la Gloria, la Poesía y la Historia acuden en su ayuda, y contempla en su visión cómo despojan a su señora de las armas de Palas, dejándola con una túnica blanca No resulta fácil establecer una conexión entre esta alegoría cortés y el cuadro de Botticelli. El está dormido y ella viste una túnica blanca, pero ahí concluye todo. El que Giuliano de Médicis, «*Luctus Publicus*» (como le llama la medalla conmemorativa), haya sido retratado de tal guisa y el que el poema de Poliziano haya sido ilustrado en una tabla de este tipo no tiene paralelo documentado alguno en el Quattrocento. La realidad fue probablemente a la vez más complicada y mucho más sencilla de lo que suponía la interpretación romántica.

Palas y el Centauro

Un prejuicio romántico semejante obstruye el camino de una interpretación más natural de *Palas y el Centauro* (figura 52). Cuando fue descubierto se pensó que se trataba de una alegoría política, porque el vestido de Minerva está adornado con un emblema de los Médicis[142], Se interpretó como una especie de «caricatura seria», un super Tenniel que conmemoraba la victoria de Lorenzo de Médicis sobre los Pazzi o sobre la coalición hostil a él. Algunos lo consideraron un monumento específico para celebrar la victoria de su sagaz diplomacia sobre la tosca brutalidad de la corte de Nápoles. Pero no parece que alegorías políticas de esta especie aparecieran hasta algún tiempo después. Y vuelve a ocurrir que no se conoce paralelo documentado que sustente tal interpretación. El arte político presupone un público al que dirigir su propaganda, y sabemos que la Minerva procede de las habitaciones privadas de los Médicis, muy posiblemente del palacio de Lorenzo de Pierfrancesco en la ciudad Estas circunstancias externas y la tradición tipológica apuntan hacia una alegoría moral[143]. No resulta difícil imaginar un programa en el espíritu de las imágenes de Ficino que cuadre mejor que la interpretación política.

52 Botticelli: *Minerva y el centauro*. Florencia, Uffizi.

Uno de los temas principales de los escritos de Ficino es el de la situación del hombre a medio camino entre el animal y Dios[144]. Las partes más bajas de nuestra alma nos ligan al mundo del cuerpo y sus sentidos; la región más elevada de la mente participa de lo divino; y la ra-

zón humana, que es la prerrogativa del hombre, se sitúa entre las dos Nuestra alma es escenario de una lucha constante entre el movimiento impaciente del instinto animal y los anhelos de la razón, una lucha que sólo la orientación divina puede resolver desde arriba, trayendo con ella la serena quietud de una sabiduría celestial.

En una carta a sus colegas filósofos desarrolla Ficino esta idea predilecta suya con ejemplos suficientemente próximos al cuadro de Botticelli como para que merezca la pena citarla:

> La sabiduría, nacida de la elevada cabeza de Júpiter, creador de todas las cosas, prescribe a los filósofos, sus adoradores, que siempre que deseen alcanzar un objeto amado deben apuntar a lo alto, a la cabeza de las cosas, y no a lo bajo, al pie. Pues Palas, la descendiente divina enviada de los cielos, mora en las alturas que convierte en fortaleza suya. Además ella nos muestra que no podemos llegar a las cimas y cabezas de las cosas sin antes haber ascendido a la cabeza del alma, el intelecto (*mens*), dejando atrás las regiones inferiores del alma. Ella nos promete, por último, que si nos recogemos a la cabeza más fértil del alma, es decir, al intelecto, engendraremos sin duda de esta cabeza un intelecto que será compañero de la misma Minerva y amigo de Júpiter el todopoderoso[145].

Tras esta introducción a las Cinco Cuestiones relativas al intelecto, Ficino analiza la jerarquía de las facultades desde el punto de vista de la teoría platónica del movimiento. El cuerpo es lo más bajo de la escala porque no puede moverse por su cuenta, sino que lo mueve el alma con arreglo a leyes estrictas: el alma es capaz de moverse, pero se ve movida hacia su origen celestial, donde Dios es descanso. ¿Qué tiene de extraño pues que no hallemos descanso mientras nuestra morada sea el cuerpo?

«Nuestro animal, es decir los sentidos», se ve empujado hacia su meta por impulsos animales, como una flecha hacia el blanco. «A nuestro hombre, es decir, a la razón», no le aquieta la satisfacción de estos impulsos. A

causa de la razón, que nos permite percibir los objetivos superiores del hombre, vivimos atormentados y sin reposo:

> Esta tal vez sea la lección de ese desgraciadísimo Prometeo que, aconsejado por la Divina Sabiduría de Palas, había recibido la llama celestial, es decir la razón; a causa de este mismo acto se vio encadenado en la cumbre de una montaña, es decir la roca de la contemplación, y desgarrado por los constantes picotazos de un ave rapaz, es decir el aguijón del deseo de saber.

O somos si no como Sísifo, ascendiendo la escarpada ladera:

> Aspiramos a la más alta cumbre del Olimpo, pero habitamos el abismo del valle más inferior..., aquí nos detienen innumerables obstáculos e impedimentos, allí nos desvían los halagos de las praderas.

Sólo la Divina Gracia puede resolver la paradoja de la existencia humana. Sólo la inmortalidad del alma da sentido a nuestros afanes en la Tierra. Mientras habita el cuerpo, el alma no puede alcanzar el estado de perfección y felicidad al que está destinada.

Tampoco este cuadro de Botticelli es ilustración de un tratado de Ficino, pero los puntos de contacto bastan para redactar con su ayuda un programa hipotético. En tal programa el nexo entre la *bestia noster, id est sensus* y el *homo noster, id est ratio* se expresaría no mediante los símbolos de Prometeo o Sísifo, sino mediante el del Centauro, cuya forma participa de ambos seres[146]. Va provisto de arcos y flechas, emblema de los instintos animales[147], y «vive en lo más profundo del abismo del valle» (*«habitat infimae vallis abyssum»*), retenido, según parece, por «el encanto de los prados» (*«pratorum blandimenta»*). *Minerva-Mens*, «nacida de la elevada cabeza

de Júpiter creador» («*summo Iovis creatoris capite nata*») coge al alma de los cabellos, con adecuado ademán de dominio.

Esta hipótesis explicaría cierto número de particularidades que en el contexto de anteriores interpretaciones no acababan de tener sentido o incluso resultaban incómodas. El marco paisajístico, con su llamativa y escarpada roca y sus risueñas panorámicas, no parece un escenario decorativo, sino más bien uno de esos paisajes alegóricos frecuentes en escenas tales como el Dilema de Hércules[148], Los arcos y flechas no necesitan seguramente de una explicación especial, pero tal vez sí la extraña actitud de Minerva. A cualquiera que interprete el cuadro como símbolo de una lucha entre el bien y el mal —político o ético— la acción y la composición deben resultarle un tanto flojas y apocadas[149]. No está teniendo lugar combate alguno entre Minerva y el Centauro, no hay lucha heroica porque la verdadera lucha se desarrolla en el interior del Monstruo «creado enfermo, al que se ordena sanar». Contemplado a esta luz el cuadro, comprendemos también la expresión de sufrimiento del Centauro y la mirada que lanza a Minerva, encarnación de la Divina Sabiduría. Cuando ella le toma amablemente de la cabeza para aquietar su frenético movimiento y encauzarle por su senda, él no se resiste, sino que se abandona a su cuidado.

La figlia qui del gran Tonante sorga,
che sanza matre del suo capo uscio;
questa la mano al basso ingegno porga[150],
(Surge aquí la hija del gran Tonante,/ que sin madre salió de su cabeza;/ y ella tiende la mano a nuestra baja mente).

53. *Cabeza del centauro*. Detalle de la figura 52.
54. *Cabeza de San Juan Evangelista*. Detalle de *La coronación de la Virgen* de Botticelli. Florencia, Uffizi.

El tipo utilizado por Botticelli en la cabeza del Centauro no contradiría tal interpretación. Probablemente está inspirada en una escultura clásica[151], pero el pintor ha asemejado sus rasgos no a las figuras corrientes de la brutalidad pecaminosa, sino a la fisonomía de los santos orantes (figuras 53 y 54). De esta manera, aún cuando ciertamente no podamos demostrar que nuestra interpretación es correcta, sí que parece al menos estar más cerca del espíritu de la obra que la historia de la visita de Lorenzo a la corte de Nápoles.

El Nacimiento de Venus

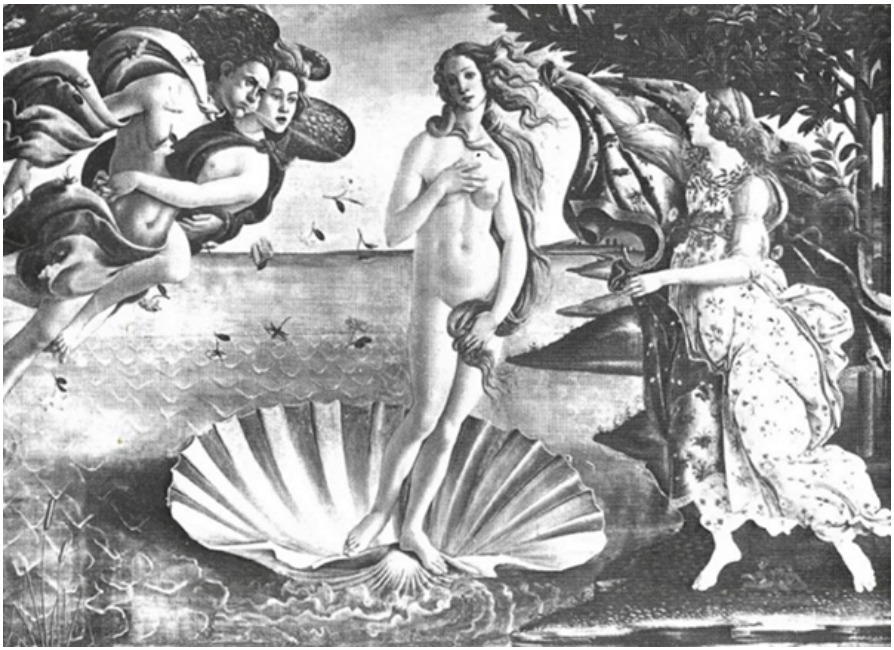
El problema más difícil es el que nos plantea el *Nacimiento de Venus* (figura 55). No hay aquí aspectos desconcertantes que exijan explicación; pocos cuadros habrá tan autosuficientes. La fama de la *Afrodita anadiómena* de Apeles y la *ekphrasis*[152] de la *Giostra* de Poliziano pueden en verdad dar cabal explicación de la pintura. ¿Pero lo hacen? Sólo hace bien poco ha subrayado un crítico el carácter excepcional de tal tema en el Qua-

ttrocento. «Al *Nacimiento de Venus* podíamos llamarlo el Renacimiento (*Rinascita*) de Venus, porque con ese cuadro volvió al arte europeo la más astuta y seductora de las potencias demoníacas paganas, una de las más hermosas y vitales personalidades del Olimpo. Pero Botticelli se había arriesgado demasiado. Fra Girolamo Savonarola declaró la guerra a la nueva idolatría y Sandro tuvo una amarga penitencia»[153]. Esta interpretación choca ciertamente con todas nuestras ideas previas. Si la *Primavera* Lúe pintada para Lorenzo de Pierfrancesco, lo mismo ocurre con el *Nacimiento de Venus*, y si el discípulo de Ficino hubiera visto en realidad a la diosa con tan siniestros tintes, quedaría refutada nuestra interpretación de las mitologías de Botticelli. Pero no hay necesidad de admitir tal supuesto. Si a Lorenzo de Pierfrancesco le enseñaron a ver en la Venus de la *Primavera* una encarnación de la *Humanitas*, es probable que la exégesis de Ficino le iniciara también en la *significatio* espiritual del *Nacimiento de Venus*.

En su comentario al *Filebo* de Platón, explica Ficino el mito del nacimiento de Venus, según es costumbre en él, como un misterio cosmogónico. Representa el nacimiento de la belleza en el marco del sistema de emanaciones neoplatónico.

La historia narrada por Hesiodo en la *Teogonía* que dice que Saturno castró al Cielo y arrojó sus testículos al mar, de cuya agitada espuma nació Venus, tal vez debiéramos entenderla referida a la potencial fecundidad de todas las cosas latentes en el primer principio. Esto lo bebe el espíritu divino y Id despliega primero en su interior, tras de lo cual lo vierte en el alma y la materia, que se llama mar, por causa del movimiento, tiempo y humor de la generación. En cuanto el alma ha sido fertilizada de esta manera, crea la Belleza en su interior; por un movimiento ascendente de conversión hacia las cosas suprainteligibles; y por un movimiento descendente da a luz el encanto de las cosas sensibles en la materia. A esta conversión en Belleza y a su nacimiento del alma se le llama Venus. Y como

en todos los aspectos y en la misma generación de la Belleza hay placer, y como toda generación proviene del alma, que se llama Venus, muchos piensan que Venus misma era Placer[154].



55. Botticelli: *Nacimiento de Venus*. Florencia, Uffizi.

A continuación procede Ficino a dar una interpretación espiritualizada del Placer.

¿Habremos de recordar este tortuoso párrafo al situarnos frente al cuadro en los Uffizi? No es necesario tener presente la totalidad de sus vericuetos[155], pero esa idea de un elevado misterio relacionado con el nacimiento de la Belleza no parece ciertamente en contradicción con el tono del cuadro. Horne, nada proclive al arrebato incontrolado, dice que Venus «aparece con una luminosa e inefable alegría que sabe más a los círculos del Paraíso que a las alturas del Olimpo», y a muchos otros críticos les ha dado la misma sensación. Tipológicamente, como en el caso de la *Minerva*, también parece confirmarse esta impresión. Una vez más Botticelli recurre a

un esquema compositivo tomado del arte religioso. La disposición general de las figuras se inspira en el grupo tradicional del Bautismo de Cristo (figura 57), escena que tan relacionada está con la manifestación del Espíritu Santo[156].

56. Detalle de la *Tazza Farnese*. Camafeo antiguo. Nápoles. Museo Nazionale. Véase página 315, nota 156.

57. Baldovinetti: *El bautismo de Cristo*. Florencia, Museo di San Marco.

Esta interpretación no invalidaría, por supuesto, la teoría aceptada en torno a la fuente inmediata de la composición. La descripción de Poliziano puede muy bien haber contribuido a evocar esa visión. Pero si la segunda idea de Botticelli sobre Venus está relacionada de alguna manera con la primera, la *Primavera*, es posible que encarne también un motivo de Apuleyo. Lucio habla de su visión de la Gran Diosa en los siguientes términos:

> Cuando hube proferido mis ruegos y abyectas lamentaciones, volvió a dormir oprimida mi mente anhelante en esa misma cama. Apenas había cerrado los ojos cuando he aquí que en medio de aquel mar surgió un rostro divino digno de la veneración hasta de los dioses; vi luego toda una figura resplandeciente que salía del mar ante mis ojos. Trataré de describir su maravillosa apariencia en la medida en que lo permita la pobreza del lenguaje humano… en primer lugar su cabello, en extremo abundante en su riqueza, flotaba pasivo en torno de su divino cuello en suaves curvas, revoloteando majestuoso…[157]

Lo que viene a continuación es una descripción de la diosa ataviada como Isis, pero ya hemos visto antes que la Divinidad misma se proclamaba idéntica a Venus[158]. ¿No podría ser que el pasaje, pese a todas las diferencias, contuviera la idea germinal del segundo cuadro y que los versos «*crines uberrimi prolixique et sensim intorti per divina colla passivet dispersi molliter defluebant*» pusieran a Botticelli a trabajar en la dirección de esa sinfonía de cabellos flotantes que siempre ha despertado el asombro y la admiración?

El proceso creativo que tal teoría presupone no sería más complejo que el que tratamos de reconstruir para *Marte y Venus*. Si en Apuleyo estuvo la fuente del programa de la *Primavera*, la idea de hacer después otro cuadro con la visión de la diosa no sería en modo alguno improbable, pero debió de ser abandonada enseguida y otros fueron los planes. Era a Venus, y no a Isis, a quien el pintor iba a representar surgiendo del mar. Este era el tema que cuadraba con la *Primavera* y transmitía un mensaje igual de elevado. Una vez puestos de acuerdo sobre tal programa, ¿qué más natural que poner a Botticelli en competencia con la famosa obra de Apeles que Poliziano había recreado en las *stanze*? A nosotros esta recopilación de motivos procedentes de diversas fuentes que se combinan en un mosaico de citas tal vez nos pa-

rezca la verdadera negación del arte creativo, pero los artistas y sabios del Renacimiento no pensaban lo mismo. No hay más que fijarse en una de las fuentes indudables de Botticelli, la descripción de Poliziano del nacimiento de Venus,[159] para darse cuenta de que constituye también uno de tales productos compuestos. La acción principal está tomada de un Himno de Homero, pero para plasmarla visualmente el poeta ha recurrido a versos sueltos de Ovidio y de otros autores clásicos, sin atender al contexto original. Resulta característico que también él mostrase cierta predilección por la *ekphrasis* clásica que estaba tratando de resucitar. En una *stanza* de su descripción hacía uso de dos relatos de Ovidio diferentes en los que se habla de dos obras de arte ficticias.

Vera la schiuma e vero il mar diresti,
E vero il nicchio e ver soffiar di venti
(Diríanse verdadera la espuma y verdadero el mar,/y verdadera la concha y el soplo de los vientos).

está tomado de la descripción ovídica del viaje por mar de Europa representado en la tapicería blasfema de Aracne en la que se plasman los amores ilícitos de los dioses:

Maeonis elusam designat imagine tauri
Europen: verum taurum, freta vera putares…
(Aracne pinta a Europa engañada por el disfraz del toro:/se dirían un toro verdadero y unas olas verdaderas).
(Met. VI, 103, y ss.)

La descripción de Poliziano de las Horas, cuatro versos más adelante

Non una non diversa esser lor faccia,

Come par che a sorelle ben confaccia…

(Ni iguales ni distintos son sus rostros,/ como suele ocurrir con las hermanas).

está sacada punto por punto de la descripción de los dioses marinos representados en las puertas del Palacio del Sol:

Facies non omnibus una,

Nec diversa tamen: qualem decet esse sororum.

(No coinciden sus rostros en todo,/ pero tampoco difieren: como debe ser con las hermanas). (Met. II, 13 y ss.)

Si imaginamos que los autores de los programas de Botticelli aplicaron una técnica análoga —y probablemente no conocían otra— la multiplicidad de fuentes y el modo en que se combinan dejarán de parecernos increíbles. Podemos entonces imaginar cómo era posible que los programas incorporaran características sueltas tales como la cabellera flotante de Venus de la descripción de Venus-Isis de Apuleyo, el «bien formado cuello echado hacia atrás» del Marte de Lucrecio, los jugetones *Satyrini* de Luciano o el material visual del Juicio de París de Apuleyo. Tal vez constituyera motivo de orgullo para los redactores de programas hacer de sus instrucciones un trenzado de descripciones clásicas «auténticas». El afán escondido tras esta ambición seguiría siendo el de la búsqueda de la «verdadera» imagen de los antiguos dioses, inseparable de la concepción ficiniana del simbolismo mitológico.

Los frescos de la Villa Lemmi

Al menos con una obra de Botticelli tenemos la certeza de que se trata de una alegoría moral y, con mucha probabilidad, relacionada con la mitología clásica. Se

trata de los frescos que fueron descubiertos en el siglo XIX bajo el jalbegue de la Villa Lemmi, en las afueras de Florencia, y trasladados al Louvre (figuras 58 a, b). No hay motivos para poner en duda la interpretación tradicional que ve en uno de los frescos a Venus con las tres Gracias apareciéndose a una joven, pues la presencia de Cupido en verdad cuadra impecablemente con ella. A la figura del otro fresco, la que conduce al joven hacia las personificaciones de la Filosofía y las Artes Liberales, se le han adjudicado diversos nombres, pero como va vestida exactamente igual que su pareja de la otra pared y también la acompaña Cupido, debe tratarse asimismo de Venus[160]. Se conoce incluso un poema anónimo del Quattrocento en el que Venus guía al autor hasta una reunión de personificaciones entre las que figura la de las Artes Liberales[161].

58a. Botticelli: *Tema alegórico*. Fresco de la Villa Lemmi. París, Louvre.

58b. Botticelli: *Tema alegórico*. Fresco de la Villa Lemmi. París, Louvre.

De resultar correcta esta interpretación, el tema de fondo de estos frescos nos proporcionará un paralelo en verdad notable a la interpretación propuesta de Venus como símbolo de la *Humanitas*. No andaríamos lejos de la órbita de la alegoría ficiniana, en la que el Amor es el «maestro de todas las artes»[162]. En este contexto, las pinturas de la Villa Lemmi presentarían en términos más explícitos la misma concepción de la divinidad clásica que tal vez esté detrás de todas las obras mitológicas de Botticelli.

De existir esta afinidad, constituiría un fuerte argumento en favor de las hipótesis aquí presentada el que pudiera demostrarse que la joven pareja de los frescos de la Villa Lemmi representa en realidad al mecenas de Botticelli, Lorenzo de Pierfrancesco, y a su esposa. Tal prueba, ¡ay!, no es posible, pero al menos puede argüirse que es muy poco probable que se pueda identificar a la

pareja con Lorenzo y Giovanna Tornabuoni, como suele hacerse. Después de todo sabemos cómo era Giovanna Tornabuoni, tanto por la medalla de Spinelli como por el retrato de la Capilla Tornabuoni de Ghirlandaio, que tanto se parece al de la medalla (figuras 59-61). Lo que es más, en el grupo de Ghirlandaio hay otra figura que se corresponde exactamente con la joven del fresco de Botticelli en la Villa Lemmi. Y sin duda no es posible que ambas representen a la misma mujer. Aunque Thieme llamó ya la atención sobre este hecho a principios de siglo, sólo Jacques Mesnil, entre los autores que han escrito sobre Botticelli, ha tomado nota de él[163].

59. *Cabeza de mujer*. Detalle de la figura 58a.

60. Manera de Spinelli: *Medalla de Giovanna Tornabuoni.*
61. Ghirlandaio: *Tres mujeres*. Detalle de *La Visitación*. Florencia, Santa María Novella.

El parecido entre el retrato de Lorenzo Tornabuoni en su medalla y el del joven del fresco tampoco es lo suficientemente grande como para obviar esta dificultad. En realidad el joven se parece cuando menos lo mismo al Lorenzo de Pierfrancesco de sus medallas (figuras 43, 44 y 46) aunque justo es reconocer que ambos son prototipos de jóvenes elegantes más que retratos fieles. En otras palabras, no hay pruebas convincentes que contradigan la posibilidad de que los frescos de la Villa Lemmi pertenezcan al mismo ciclo de imágenes del que hemos hecho descender las mitologías de Botticelli.

Ficino y el arte

En estudios recientes sobre el Renacimiento ha prevalecido la tendencia a reducir considerablemente la taña de filósofo de Ficino[164]. El «segundo Platón» no era un espíritu original, y ni siquiera un pensador coherente. Se está reduciendo a sus justas proporciones su principal credencial a la fama, la historia del «redescubrimiento» de Platón[165]; la tenebrosa profundidad con la que abo-

gaba por prácticas supersticiosas movió a Lynn Thorndike a apodarle de «Ficino el filosofastro»[166]. Pero aunque se ponga en tela de juicio su posición en la historia del pensamiento, cada vez se evidencia con más claridad el imperio que ejercieron sus ideas sobre el arte y la poesía del siglo XVI. ¿Fue una mera aberración de la moda la que convirtió a su «platonismo» en el ideal que domina todo un siglo e inspira tantísimas grandes obras? En los escritos de Ficino se contiene la clave de obras tan diferentes como la *Melancholia* de Durero[167] y la *Educación de Amor* de Tiziano[168] y, pensamos nosotros, las obras mitológicas de Botticelli.

Son suficientemente conocidas las particularidades de su pensamiento que más atractivas les han resultado a los artistas y amantes del arte. En diversos estudios se han investigado los orígenes de su concepción de la Belleza como símbolo de lo divino y el papel del entusiasmo en su sistema[169]. También hemos tenido ocasión de aludir brevemente a algunas de sus ideas, a través de las cuales el arte y la imagen visual podrían adquirir una función nueva y una dignidad nueva. Nada quizás más característico de su filosofía que este modo de pensamiento que permite a cualquier experiencia trocarse en símbolo de algo superior a ella misma. Con esta varita mágica se podía a la vez anular y sancionar la secularización de la vida. La apología del amor de Ficino podía recordar una larga tradición que se pierde en el pensamiento medieval[170]; la apología del arte hecha posible por su filosofía venía a satisfacer una necesidad más vital. Proporcionaba a los artistas armas espirituales en su lucha para emanciparse del status de artesanos «bajos»[171], Dos caminos le quedaban abiertos al artista que quería hacer buenas sus ansias de gozar de una posición

superior: tratar de demostrar que estaba en pie de igualdad con el científico, empresa a la que Leonardo consagró su vida, o subrayar su relación con el poeta y basar sus aspiraciones en la facultad de la *invenzione*, disyuntiva que acabó por imponerse, en buena medida por influencia del pensamiento neoplatónico.

Panofsky ha descrito el discurrir general de esta tendencia, pero aún no se han tenido debidamente en cuenta en este importante contexto cierto número de referencias al arte que se encuentran en las obras de Ficino. La primera, que procede del *Epistolarium*, es de carácter más biográfico, pero tiene que ver con nuestro tema. Ficino habla de una pintura «filosófica» de su propio «gimnasio», lo que atestigua que efectivamente favorecía las artes. Hay al menos un cuadro del Quattrocento cuyo programa tuvo que ser redactado por Ficino:

> Has visto en mi «gimnasio» la pintura de la Esfera del Mundo y a un lado Demócrito, al otro Heráclito, uno de ellos riendo, llorando el otro[172].

No sabemos quién fue el pintor que plasmó esta idea, inaugurando así una tradición iconográfica que perduró hasta el siglo XVIII[173]. Se nos disculpará el capricho de pensar que fue Botticelli.

En otro párrafo Ficino muestra de pasada un vivo interés por el arte del pintor. Un análisis de los diversos modos de causa y efecto que se halla en su *Theologia Platonica* nos permite inesperadamente entrever cómo trabajaba un pintor quattrocentista:

> Cuando Apeles vio el campo trató de pintarlo con colores en una tabla. Fue todo el campo el que se mostró a Apeles en un único momento y despertó en él este deseo. A este mostrarse y a este despertar se le puede llamar «acción»... Al acto de ver y pintar realizado por Apeles se le llama

«movimiento» porque procede por etapas sucesivas. Mira primero una flor y luego otra y pinta del mismo modo. Es el campo el que produce en la mente de Apeles en uno y el mismo momento tanto la percepción de un campo como el deseo de pintarlo. Pero que Apeles mire una hoja de hierba y la pinte, y después otra, en momentos distintos y sucesivos, eso no es un efecto producido por el campo, sino por el alma de Apeles, cuya naturaleza es ver y hacer cosas diferentes una a una, no simultáneamente[174].

En esta concisa descripción de la interacción de objeto y sujeto en el arte a los ojos de un pintor del Quattrocento, tenemos el reconocimiento implícito de la participación de los artistas en el proceso. Hay otros pasajes que demuestran que Ficino no era indiferente al arte de su época. Saluda sus conquistas como signo inequívoco del retorno de la Edad de Oro. Es la idea del Renacimiento, expresada como si para un libro de texto fuera:

Esta Edad de Oro, como si dijéramos, ha vuelto a sacar a la luz las Artes Liberales que habían llegado casi a extinguirse; la Gramática, la Poesía, la Retórica, la Pintura, la Arquitectura, la Música y el antiguo arte del Canto a la Lira Orfica[175].

Esta poco ortodoxa lista de Siete Artes Liberales sería del gusto de los artistas irritados por las restricciones a los gremios. ¿O ya no les irritaban? Botticelli entró en su gremio sólo al final de su carrera activa[176].

El más revolucionario de los homenajes de Ficino a esta nueva dignidad del arte se encuentra una vez más en la *Theologia Platonica*. En este pasaje, escrito cuando apenas Botticelli acababa de empezar a trabajar, se da por descontada la unidad esencial de todas las artes:

Todas las obras de arte que están relacionadas con la vista o el oído proclaman la totalidad del espíritu del artista… En cuadros y edificios brilla más la sabiduría y la habilidad del artista. Además, podemos ver en ellos la actitud y la imagen, como si dijéramos, de su mente, pues en estas obras se expresa y refleja no de otro modo que un espejo refleja el rostro

de un hombre que lo mira. El espíritu se revela en máximo grado en discursos, canciones y diestras armonías. En ellas se manifiesta plenamente la disposición y la voluntad de la mente. Sea cual sea la emoción del artista, su obra normalmente desencadenará en nosotros una emoción idéntica, una voz lastimera nos mueve al llanto, otra airada a la cólera, otra sensual a la lascivia. Pues las obras relacionadas con la vista y el oído son las más próximas al espíritu del artista[177].

Tal párrafo señala el camino a un *mundus novus* de la mente, tan interesante como el que había ubicado en el mapa la carta de Américo Vespucio al mecenas de Botticelli. Si las charlas sobre arte de la Villa di Castello versaban sobre tales temas, podemos entender un poco la índole del arte de Botticelli. Si nuestra reconstrucción de la atmósfera del círculo de Lorenzo de Pierfrancesco no es enteramente fantástica, sería también allí donde Miguel Ángel se inició en los misterios del pensamiento neoplatónico durante sus años más formativos[178]. Fue esta doctrina la que autorizó al pintor a ponerse a la altura del poeta y del humanista y decir, en palabras de Poliziano: «Me expreso a mí mismo»[179].

Apéndice: Tres cartas de Lorenzo de Pierfrancesco de Médicis no publicadas hasta ahora[180]

1. LORENZO DE PIERFRANCESCO A LORENZO EL MAGNIFICO, 4 DE SEPTIEMBRE DE 1475 (ARCHIVIO MEDICEO AVANTI II. PRINCIPATO. FILZA 32. 541).

Magnifice vir et tanquam pater honorande etc.

Quando fui con voi a di passati per vostra humanità mi richiedesti volavate venissi con voi a Pisa quando vi andassi, et così vi promissi, perchè credetti potervelo atenere (*sic*). Di poi fui con mio padre et domandando-

gli la licenzia, mi disse chè per questa volta voleva che io fussi contento starmi quassù con Mona Ginevra, perchè è pur di tempo et starebbe troppo sola senza un di noi, et anchora gli pareva cha l'aria fusse chalda, et dubitava non pigliassi una di quelle febbre pisane. Ma era ben contentissimo da questo mese in là che l'aria sara rafreschata, et Mona Ginevra sara condotta in Firenze che a Dio piaccia sana e salva, che io vengha sempre con voi in tutti quegli luoghi che a voi parrà et placerà. Et pertanto io vi priegho mi habbiate per schusato questa volta, et anchora che siate contento quando vi anderete più da questa volta in là vi piaccia menarmi con voi perche el mio desiderio è esser sempre apresso di voi et maxime in quegli luoghi che io non sono stato de' quali sono desideroso vedere. Ne altro per questa a vuoi mille volte mi rachomando, et priegho idio che mi vi ghardi lungho tempo sano et salvo et in felicissimo et buono stato. Vostro a Trebbio a dì 4 settembre 1475.

Lo sparviere che io hebbi da Prato, la strozzo; se lo volete, mandate per esso.

Lorenzo di Pierfrancesco
Magnifico viro Laurentio de Medicis tamquam patri honorando
florentiae.

Ilustre señor, digno de ser honrado como un padre, etc.

Cuando estuve con vos hace unos días, tuvisteis la bondad de pedirme que os acompañase a Pisa cuando fuerais allá, y así os lo prometí, creyendo que se me permitiría. Luego fui a mi padre a pedirle permiso y me dijo que por esta vez quería que me conformara a quedarme aquí con Mona Ginevra porque hace mal tiempo y ella se sentiría demasiado sola sin uno de nosotros, y además le parecía que iba a hacer calor, y temía no fuese a coger una de esas fiebres pisanas. Pero le complacería muchísimo que dentro de un mes, cuando hubiera refrescado y Mona Ginevra hubiera sido llevada a Florencia, si Dios quiere, sana y salva, tijera yo con vos a cualquier lugar que vos decidáis y os guste. Y por ello os pido me excuséis esta vez y también que seáis tan amable de llevarme con vos si volvéis allí en otra ocasión, porque mi deseo

es estar siempre cerca de vos y especialmente en lugares en los que yo no he estado antes y que estoy deseando conocer. Nada más por la presente que encomendarme a vos mil veces y rogar a Dios que me os guarde mucho tiempo sano y salvo y felicísimo y bien. Vuestro en Trebbio a 4 de septiembre de 1475.

El gorrión que tenía de Prato lo pienso matar, si lo queréis, mandad por él.

Lorenzo de Pierfrancesco

Al ilustre Lorenzo de Médicis, digno de ser honrado como padre, Florencia.

2. LORENZO DE PIERFRANCESCO A LORENZO EL MAGNIFICO, 2 DE SEPTIEMBRE DE 1476 (ARCHIVIO MEDICEO AVANT) IL PRINCIPATO, FILZA 33, 741).

Magnifice vir et pater honorande etc.

Dipoi vi partisti da noi madonna Ginevra et io pensamo le parole vostre, et quello che cci dicesti del podere d'Andrea della Stufa a Chastello, che siamo cierti non el consigleresti di chosa che fusse contro a noi et che cci avessi a nuocere per verso nessuno, ma tutto per farci honore et utile. Il perchè abbiamo diliberato attenerci al vostro consiglio er parere et in ogni modo comperarlo, et per questa chagione vi scrivo che tiriate inanzi il farne conclusione quando vi pare il tempo, che aquanto farete saremo contestissimi.

ex Trivio die secundo settembris 1476.

Voster filius Laurenzius petri francisci de medicis. Magnifico viro Laurenzio de medicis patri meo plurimum honorando.

Ilustre señor, digno de ser honrado como un padre, etc.

Tras vuestra partida, la señora Ginevra y yo meditamos vuestras palabras y lo que nos habláis dicho sobre ja hacienda de Andrea della Stufa en Castello; estamos convencidos de que vos no nos aconsejaríais nada que fuera contrario a nuestros intereses, y de que no tenéis motivo alguno para perjudicarnos, sino bien al contrario haríais cualquier cosa que nos fuera útil y honorable. Por eso hemos decidido seguir vuestros consejos y deseos y comprarla a roda costa, y por eso os escribo para pediros que aceleréis la transacción cuando llegue el momento oportuno. Todo lo que hagáis nos parecerá bien.

De Trebbio, a 2 de septiembre de 1476.

Vuestro hijo, Lorenzo de Pierfrancesco de Médicis

Al ilustre Lorenzo de Médicis, dignísimo de ser honrado como un padre.

3. LORENZO DE PIERFRANCESCO DE MEDICIS A SANDRO DI PIERO PAGAGNOTTI (ARCHIVO MEDICEO AVANTI IL PRINCIPATO, FILZA 84, 104).

Egli è stato qua su a me Amerigho pcr quella lor faccnda; ora lo credo che la sia a mal partito perchè Lorenzo mi pare non sía volto aiutarla. Si che confortate Messer Giorgiantonio a patientia. Entendete a volontà sua quale ella sia et offeritegli per nostra parte ogni et qualunque cosa et ditegli che in mentre che noi aremo roba non gli mancerà nulla, chè per la gratia di Dio noi abiamo tanto chea dispetto di chi non vuole e' sarà sempremai uno huomo da bene.

Menate con esso voi Giovanni Cavalcanti che anche lui lo conforti.

Messer Giorgiantonio vorrebbe che ser Antonio andassi a partito; non credo che i consoli sene contentino; pur se v'andrà non credo vinca perchè la cosa e ferma. Nientedimanco fate quel che vuole per mia parte.

Non vengho costì perch'io non credo giovare, chè si e'credessi giovare alla cosa verrei, se bene i credessi farne dispiacere a Lorenzo.

Non vi vengho in fine perchè io mi sento collerico in modo che lo direi cose che dispiacerebbono a qualcuno; per[ò] se vuol, verrò.

Lo.

Américo ha estado aquí conmigo por cosa de sus asuntos; ahora pienso que las cosas van mal porque me parece que Lorenzo no se decide a colaborar. Así que consuela a Messer Giorgiantonio para que tenga paciencia. Averigua qué es lo que quiere, sea lo que sea, y ofrécele de parte nuestra todo, lo que sea, y dile que mientras poseamos algo nada le faltará a él, y que por la Gracia de Dios tenemos tanto que él estará siempre en una situación acomodada pese a quien pese.

Lleva contigo a Giovanni Cavalcanti, que tal vez también le consuele.

A Messer Giorgiantonio le gustaría que ser Antonio se presentase candidato; no creo que los cónsules lo acepten, y además aunque se presente no creo que gane porque es ya cosa resuelta. Sin embargo, haz lo que te parezca en mi nombre.

Yo no voy porque no creo que sirva de nada, pero me gustaría ayudar si crees que puedo, aunque de hacerlo creo que molestaría a Lorenzo.

En resumen, no voy porque estoy tan enfadado que iba a decir cosas que a alguno le iban a molestar; sin embargo, iré si tú lo quieres.

Lo.

En tanto que la primera y segunda carta no requieren más explicación, la referencia de la tercera, que no lleva fecha, se mantiene en la oscuridad. Es evidente, no obstante, que las primeras líneas aluden a Américo y Giorgio Antonio Vespucci, y nos muestran una vez más a Lo-

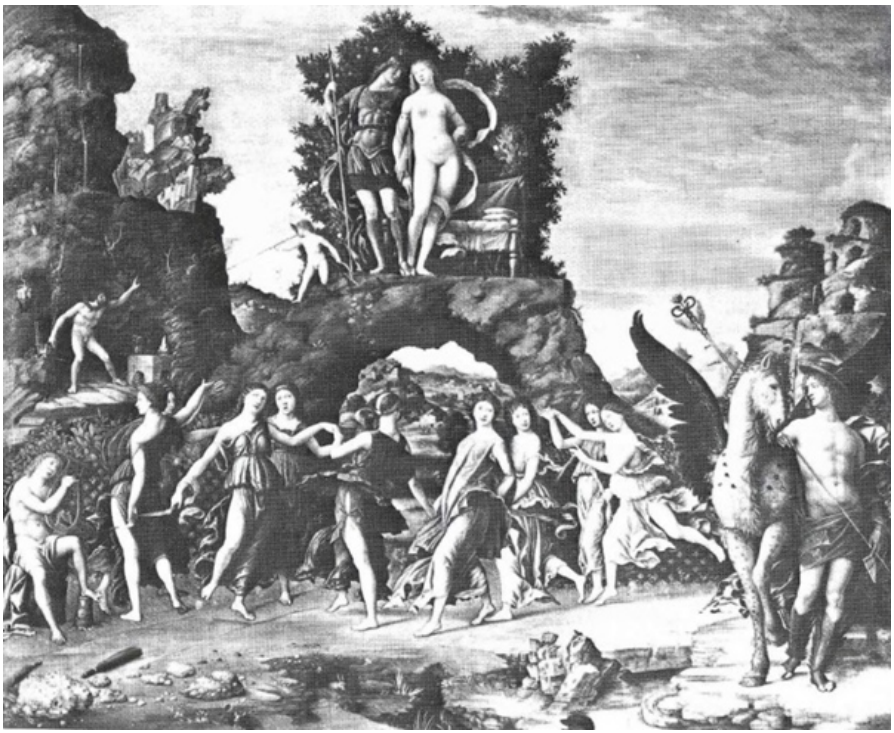
renzo de Pierfrancesco como su poderoso protector (véanse anteriormente págs. 74-75 y 102. Giovanni Cavalcanti figura como *priore* en mayo/junio de 1488 y marzo/abril de 1495. Cualquiera que haya sido el asunto en que Lorenzo trataba de intervenir, resulta divertido fijarse en que le hizo prometer que siempre cuidaría de Américo, con lo que cabe dentro de lo posible que estemos en el inicio de la extraña cadena de acontecimientos que paró en el nombre de «América».

El personaje a que se alude en la segunda parte de la carta resulta más difícil de identificar, ya que el profesor Rubinstein me dice que hubo al menos cuatro notarios que se llamaran Amonio. La referencia a los cónsules indica que la candidatura tenía que ver con un gremio. La razón por la que publico este documento estriba, por supuesto, en la por dos veces expresada hostilidad hacia Lorenzo el Magnífico. En realidad, a la luz de este desahogo, hasta las dos primeras cartas podrían interpretarse como muestra de una actitud cuando menos ambigua hacia el poderoso primo de su autor.

Una interpretación del «Parnaso» de Mantegna[*]

En sus negociaciones con Giovanni Bellini, Isabella d'Este estableció lo que pudiéramos llamar sus «condiciones mínimas» para una pintura destinada a su *Studiolo*. El asunto podía ser el que fuera, una fábula antigua o una invención nueva, con tal que «representara un tema clásico con un bello significado»[1]. Resulta fácil de comprender la manera en que el llamado *Parnaso* (figura 62) de Mantegna cumple el primero de estos requisitos pero ¿y el segundo? ¿Qué *bello significato* puede encontrarse en la hilarante comedia de Vulcano sorprendiendo a Venus y a Marte para diversión de los dioses? Foerster fue el primero en subrayar el carácter esencialmente humorístico de la historia, y desde entonces el debate se ha centrado en esta dificultad[2]. ¿Interpretó Isabella (o su asesor) la fábula en el espíritu del juglar de Homero en *La Odisea*, que entretiene a los feacios con esta picante historia[3], o prefirieron olvidarla en aras de una significación más general, tal como la exaltación de Isabella y su marcial esposo bajo los disfraces de la diosa del Amor y el dios de la Guerra? Quizás estas alternativas no se excluyan mutuamente. Pues hay un texto clásico en el que se reprende explícitamente a los que, no sabiendo ir más allá de la superficie inmoral del relato de Homero, sean incapaces de captar su bello significado. Se encuentra en la alegorización de Homero una defensa del poeta contra las censuras de Platón, atribuida en el Renacimiento al filósofo Heráclides del Ponto, pero en la actualidad a un retórico del siglo I llamado Heráclito, del que

nada se sabe[4]. El texto fue impreso por vez primera en Venecia en 1505, pero en las bibliotecas italianas existen muchos buenos manuscritos a los que igualmente pudieron tener acceso los asesores de Isabella[5]. Además, el pasaje en cuestión también se cita en por lo menos algunos de los escollos a *La Odisea*[6] que posiblemente escudriñase con avidez un humanista que tratara de satisfacer las exigencias de Isabella.



62. Mantegna: *El Parnaso*. París, Louvre.

Hagamos ahora a un lado todo lo demás y pasemos a la defensa de este delito con el que nos atormentan los calumniosos delatores, que no dejan de proclamar a bombo y platillo su ruidosa acusación de que los amores de Marte y Venus son una mentira blasfema. Alegan que esto es llevar la lujuria a los cielos y que a Homero debería darle vergüenza atribuir a los dioses un delito tal como el adulterio, que entre los hombres se castiga con la muerte:

Canto el amor de Ares y Afrodita de la rubia corona

de cómo yacieron juntos la vez primera en la casa de Hefesto…

Después se censuran la celada, la risa de los dioses y la intervención de Poseidón con Hefesto. Pues si entre los dioses se dieran estos vicios no sería justo castigados entre los hombres.

Yo creo, sin embargo, que aunque esta historia fuera cantada entre los feacios, un pueblo esclavo del placer, no deja de contener un mensaje filosófico. Pues el pasaje confirma la doctrina de los sicilianos y de Empédocles de que Ares es el nombre de la lucha y Afrodita el del amor. Homero nos narra la reconciliación de estos dos antiguos enemigos. Resulta pues muy adecuado que de los dos nazca Armonía, que todo lo reduce a la concordia y a la tranquilidad. Así los dioses ríen y se regocijan, agradecidos de que la infausta disensión haya concluido transformándose en unanimidad y paz[7].

Heráclito presenta a continuación otra alegoría más interpretando el mito de un modo que preanuncia a los alquimistas, pues Marte representa el hierro, Venus el fuego y Vulcano el agua, y el conjunto de la fábula simboliza el arte del armero. No es necesario seguirte en ésta, pues la interpretación antes citada parece pertrechamos de todo lo necesario para explicar la composición de Mantegna. ¿Que significado más bello podríamos encontrar en este tema clásico que el nacimiento de Armonía de la unión de Marte y Venus y el regocijo de los dioses por el establecimiento de la paz y la concordia? ¿y pudiera este significado haberse simbolizado mejor que con la alegre danza de las nueve Musas al cántico de Apolo?

Este significado, dicho sea de paso, podría explicar el desconcertante hecho de que en la primera descripción del cuadro, el inventario de 1542 de las posesiones de Isabella d'Este, se llame al cantor «Orfeo» y a las Musas «ninfas»[8]. El escritor acertaba más en recordar el *bello significato* que en identificar la *cosa antiqua*.

Nada en esta interpretación justifica desdeñar el carácter festivo del tema tipificado por la figura de Cupido, que parece apuntar a Vulcano con su cerbatana, en patente travesura[9]. Pues la historia es humorística en su superficie y alegre en su significado profundo.

Y entonces ¿qué hacen Hermes y Pegaso en esta escena? En Homero son las bromas entre Apolo y Hermes (los dos se muestran de acuerdo en que con gusto se pondrían en el lugar de Ares) las que provocan la risa de los dioses. La presencia de Hermes, además, cuadraría asimismo con la idea del nacimiento de Armonía si se le relaciona con la oratoria y las artes.

En este papel es en el que aparece Mercurio en compañía de Apolo, las Musas y Venus en los bellos primeros versos de la *Urania* de Pontano, escritos por las mismas fechas en que Mantegna pintaba su cuadro[10]. No pretendo, desde luego, que haya una relación directa entre el poema y el cuadro, pues Pontano no está escribiendo sobre Marte y Venus. Pero la encantadora presentación que el gran poeta hace del concurso alegre de los dioses está tan próximo en espíritu a la evocación de la armonía divina de Mantegna que palabra e imagen se iluminan mutuamente aunque fueran concebidas por separado[11].

> *Qui coelo redient ignes, quae sidera mundo*
> *Labantur tacito, stellis quibus emicet ingens*
> *Signifer, utque suos peragant errantia cursus…*
>
> *Dic, dea, quae nomen coelo deducis ab ipso*
> *Uranie, dic, Musa, Iovis clarissima proles,*
> *Et tecum castae veniant ad vota sorores.*

Dum canitis resonatque cavis in vallibus echo…

Ipse chori pater ac princeps et carminis auctor,

Phoebe, adsis, noctisque decus latonia virgo,

Dique deaeque omnes, quorum sub numine coelum est.

Tuque adeo, comes Aonidum, dux optima vatum,

Alma Venus (teneros nati sat lusimus ignes)…

O mihi si Charites spirent, si blanda canentis

Gratia mesopio contingat labra liquore

Tu vero, nate, ingentes accingere ad orsus

Et mecum illustres coeli spatiare per oras;

Namque aderit tibi Mercurius, cui coelifer Atlas

Est avus et notas puerum puer instruet artis…

(Tú que tomas tu nombre de los cielos mismos, Urania, divina Musa, renombrada hija de Júpiter, habla de los fuegos que brillan en el cielo, de las constelaciones que se mueven mientras el mundo está en silencio; di con qué estrellas brilla más el gran Zodiaco, y cómo siguen los Planetas sus cursos errantes; y que las castas hermanas se unan a tu himno. Y mientras tu canción resuena en los valles vacíos, lleva a Febo, tú que eres padre y soberano del coro, guía y autor del canto, y a Diana, ornato de la noche, y a todos los dioses y diosas que gobier-

nan los cielos, sí, y tú, madre Venus, compañera de las Musas y guía excelente de los poetas (hemos cantado lo suficiente los fuegos de tu hijo…). Oh, si las Charites me inspiraran, y si la Gracia propicia tocase los labios del cantor con licor de inspiración y tú, Cupido, das comienzo a la gran empresa y atraviesas conmigo los resplandecientes confines de los ciclos, pues Mercurio, cuyo antepasado es Atlas, el que soportaba los cielos, estará contigo, que como niño enseñarás al niño los fundamentos del arte).

La «Stanza della Segnatura» de Rafael y la índole de su simbolismo[*]

A su llegada a Roma… Rafael «dio comienzo en la *Camera della Segnatura* a una pintura que muestra cómo los teólogos armonizan la Filosofía y la Astrología con la Teología, en la que aparecen todos los sabios del mundo discutiendo de variadas maneras»[1]. Estas palabras, con las que se abre la relación de Vasari sobre el ciclo de frescos de Rafael en la primera Stanza del Vaticano, marcan la pauta natural de la interpretación que los frescos recibieron en los siglos siguientes[2]. Vasari no sólo sentó la convicción de que se había pretendido que el tema del ciclo tuviera un profundo sentido filosófico, sino que reforzó tal interpretación al segregar los frescos de su contexto intelectual y decorativo y considerarlos ilustraciones de actividades filosóficas y teológicas concretas. Conocemos hoy el origen de este error: Vasari trabajó con grabados sacados de los frescos, fuera para refrescar la memoria o sencillamente porque el acceso a estos aposentos papales no resultaba fácil en aquellos tiempos[3]. Se viene admitiendo ya desde hace años que este expediente indujo a Vasari a errores asombrosos. Situó a los evangelistas entre los filósofos griegos solo porque algunos de estos grupos los había tomado Agostino Veneziano para sus grabados de estos santos[4]. Sin embargo, el método y la tendencia persistieron. En 1695 publicaba el docto anticuario Giovanni Pietro Bellori su *Descrizione delle Imagini dlkinti da Rafaello d'Urbino nel Vaticano*, una pieza excepcional de crítica filosófica. Perseguía un objetivo muy concreto: partidario del clasicismo

académico y amigo de Maratta, que acababa de restaurar —o estropear— los frescos, su intención era subrayar la importancia de la *invenzione* en el arte y exaltar los frescos como las más sublimes invenciones de la pintura moderna. Los hay, exclama, que desprecian la facultad de invención de un pintor, y lo prefieren inculto e ignorante, entregado tan solo a la exuberancia de los bellos pigmentos. Qué distinto era Rafael, cuya erudición pasa luego Bellori a documentar en su descripción e identificación de todas las figuras del ciclo[5]. Passavant siguió su ejemplo en su biografía de Rafael[6], una de las primeras escritas, y aunque los eruditos no consiguieron ponerse de acuerdo sobre ninguna interpretación de los frescos no se abandonó la idea de que existía para ella una clave coherente con el pensamiento filosófico y humanístico del siglo XVI. En el XIX incluso, esta interpretación de una obra considerada la culminación del arte renacentista tuvo influencia sobre las artes del momento. Ambiciosos programas intelectuales como *El triunfo de la Reforma* de Overbeck o las estatuas del Albert Memorial podrían considerarse intentos de emular la *Stanza della Segnatura*.

74. Tabla de «identificaciones» en La Escuela de Atenas (figura 65), de A. Springer, *Raffaels Schule von Athen*, 1883.

El gran historiador del arte Anton Springer, escribiendo en 1883, confiaba en reducir al absurdo este juego formando una tabla con todas las identificaciones de las figuras de la *Escuela de Atenas* (figura 74) realizadas hasta entonces[7]. Pero la reacción más radical la encarnó Franz Wickhoff, cuya obra se hallaba influida en múltiples aspectos por la estética del impresionismo. En su artículo de 1893[8] hizo tabla rasa de todas las interpretaciones previas de la Stanza, que no eran sino otran tantas telarañas, y propuso partir de cero, es decir, de las inscripciones y fuentes de la época. Por desgracia su artículo está viciado por la teoría de que la Stanza debió de ser biblioteca papal, hipótesis improbable ya que sabemos por una descripción contemporánea de Albertini que la biblioteca de Julio II la decoraban pinturas de planetas y constelaciones[9].

Sea como fuere, el trabajo de Wickhoff fue saludado como una «liberación» por Wölfflin, que proclamó en su *El arte clásico*[10] que para comprender la Stanza no eran precisos conocimientos históricos, procediendo a anali-

zar las cuatro paredes en términos de armonías formales. Sin embargo, es curioso que también Wölfflin delate su dependencia de reproducciones de cada pared por separado, y hasta llegue a discutir con cierto detenimiento los méritos de estos grabados que, nos dice, se llevaba de recuerdo todo el que iba a Roma. El cambio de perspectiva llegó, o debía haber llegado, cuando Julius von Schlosser, discípulo de Wickhoff, publicó en 1896 un artículo de enorme alcance y erudición[11] en el que por fin ubicaba la purificada Stanza en un marco histórico que debiera haber hecho imposible cualquier intento de volver a aislar estas composiciones. El trabajo sobre «Los frescos de Giusto en Padua y los precursores de la *Stanza della Segnatura*» tiene el peso y la longitud de un libro en el que se rastrea la tradición medieval de asociar las Personificaciones de cada Arte o Virtud con ciertos autores y representantes típicos, por ejemplo la Geometría con Euclides o la Justicia con Trajano. El descubrimiento de esta tradición, que se remonta a los pórticos de las catedrales francesas y se compendia en una ilustración italiana del siglo XIV a un texto legal[11a] (figura 75), echó por tierra de una vez por todas la idea de que la presencia en el aposento papal de griegos y romanos famosos constituía un síntoma del «paganismo» renacentista. Y más aun, evidenció el por qué si se tomaban las pinturas por separado quedaba por completo falseada no sólo la interpretación intelectual de la decoración de Rafael, sino también la artística.

75. Nicolò da Bologna, *Las Virtudes y las Artes*, de *Novella super libros Decretalium*, de Giovanni Andrea, 1355. Milán, Ambrosiana, manuscrito B. 42 inf., fol. 1.

Pues el ciclo de la *Stanza della Segnatura* está organizado de tal forma que su composición ha de leerse del techo hacia abajo, pero la sala es tan pequeña que no hay fotografía que pueda recoger a un tiempo el techo abovedado y las paredes. Tenemos que recurrir a unos grabados poco atractivos del siglo XIX (figuras 72 y 73) para mostrar este aspecto tan importante del ciclo. Básicamente nos presenta cuatro figuras alegóricas entronizadas y debajo, como si fuera en la Tierra, distintos grupos de personas (figuras 63-71). Tenemos por ejemplo la personificación de la Poesía y, a sus pies, el fresco que llamamos el Parnaso con Apolo, las Musas y un grupo de poetas, el primero de los cuales porta un pergamino cuya inscripción nos revela que se trata de Safo (figuras 66 y 67).

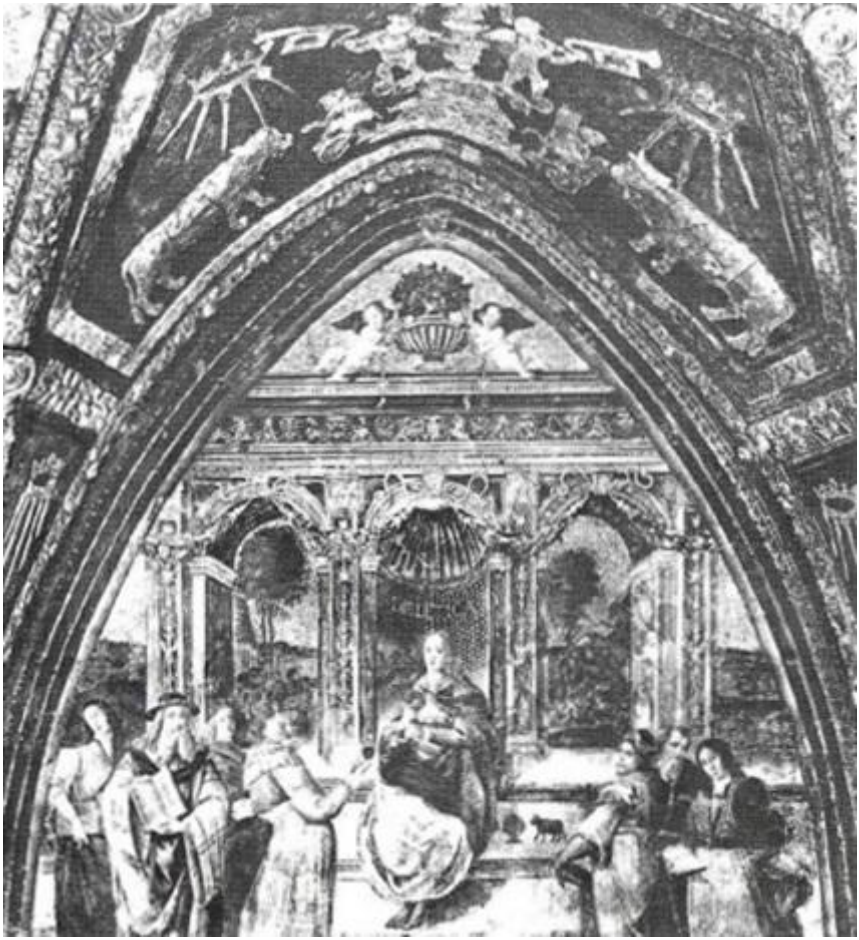
72. La Stanza della Segnatura, según Müntz, *Raphaël*, 1881.

73. La Stanza della Segnatura, según Letarouilly, *The Vatican and St. Peter's*, 1882.

Esta disposición de personificaciones entronizadas y figuras representativas reunidas a sus pies era muy común en la época en que Rafael se puso a trabajar. No sabemos exactamente cuándo se proyectó por vez primera la Stanza —terminada quedó en 1511— pero sí que a finales de 1507 Julio II manifestó su deseo de abandonar el aposento de su predecesor en el Vaticano porque no podía seguir soportando la omnipresente visión del toro de los Borgia en las paredes y techos[12]. Es evidente que nada tenía contra las ideas generales reflejadas en las paredes por Pinturicchio, pues la nueva Stanza repetía básicamente el mismo modelo de la Sala de las Siete Artes Liberales pintada unos diez años antes en los aposentos Borgia (figura 76). La semejanza de estas figuras entronizadas, tales como la Dialéctica (figura 77) con su correspondiente grupo de oradores debajo, con la disposición

de Rafael hubiera resultado siempre obvia si los techos y paredes de la Stanza hubieran podido reproducirse juntos.

76. Pinturicchio: Palacio Vaticano, salas Borgia, Sala delle Arti Liberali.



77. Pinturicchio: *La dialéctica*. Palacio Vaticano, Salas Borgia, Sala delle Arti Liberali.

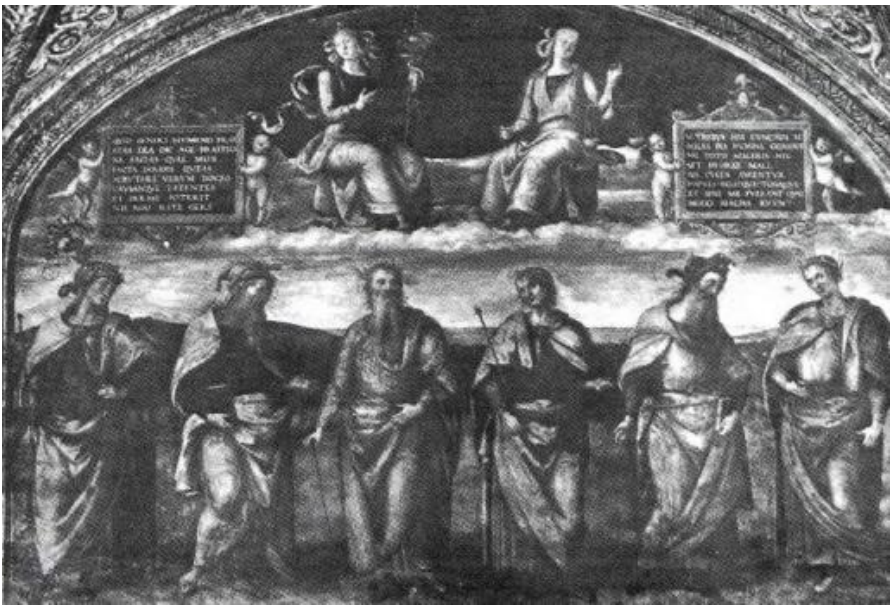
Sabemos por Schlosser que la serie de las Artes Liberales no fue el único grupo de personificaciones asociado tradicionalmente con representantes ilustres. En realidad en la figura 75 aparece al lado de la otra serie famosa, las Siete Virtudes, cada una con su clásico oponente, al que pisotean.

Ocurre además que esta tradición de las personificaciones de virtudes asociadas con personajes históricos que las encarnan se encuentra también aplicada en un famoso ciclo de frescos que tanto Rafael como Julio II

debieron conocer. El *Cambio* de Perugino, en Perugia (figura 79), fue proyectado en la época en que Rafael se hallaba más próximo a Perugino, al cambiar el siglo, y terminado hacia 1507, ni siquiera un año antes de quq ambos, Perugino y Rafael, se desplazaran a Roma para emprender el trabajo en las estancias del Vaticano que el Papa quería decorar[13].

79. Perugino: *El cambio*. Perugia.

El *Cambio* se decoró con las figuras entronizadas de las cuatro virtudes cardinales —Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza— en lo alto del cielo, y debajo tres representantes de cada una de ellas (figura 80*a* y *b*); así, a los pies de la Justicia contemplamos tres modelos de esta virtud en la Antigüedad: Camilo, el emperador Trajano y Pitaco. Se ha dicho que las otras tres escenas trataban de simbolizar las tres virtudes teologales, Fe, Esperanza y Caridad; la primera vendría representada por la Transfiguración, la Esperanza por el conjunto de Profetas y Sibilas y la Caridad por la Natividad.



80a. Perugino: *La Prudencia (con Fabio Máximo, Sócrates y Nimia Pompilio) y La Justicia con F. Camilo, Picato y Trajano).*

Sea como fuere, lo importante es darse cuenta cabal del parentesco de esta disposición con la de la *Stanza della Segnatura*. Existe esa misma mezcla de temas cristianos y ejemplos paganos que confundía al siglo XIX, pero que no debiera haber sorprendido a nadie que conociera las costumbres de los moralistas medievales, o del mismo San Agustín. Y el paralelismo va más lejos aún. A la virtud cardinal de la Prudencia (figura 80a) la acompañan en el *Cambio* unos versos compuestos por el humanista Maturanzio, que le hace decir: «*Scrutari verum doceo, causasque latentes*» («yo enseño a buscar la verdad, las causas ocultas»). El segundo de sus discípulos en la tierra es un Sócrates bastante italianizado. Y a una de las cuatro personificaciones del techo de la *Stanza della Segnatura* le acompaña una inscripción: «*Causamm Cognitio*» (comprensión de las causas) y bajo ella se encuentra el conjunto de filósofos que una guía francesa del siglo

XVI denominó por vez primera con el nombre un tanto equívoco de *Escuela de Atenas*. Entre sus personajes contemplamos a Sócrates enredado en una discusión, con su clásica máscara de Sileno a modo de *titulus*. Hasta un eco de la virtud de la Prudencia puede descubrirse aún en la pared correspondiente en la figura de Minerva (figura 65).

80b. Perugino: *La Fortaleza (con L. Escinio, Leónidas y Horacio Cocles) y La Templanza (con L. Escipión, Pericles y Cincinato)* Perugia, Cambio.

Es este parentesco con las pautas de decoración aceptadas el que sirve para recordarnos que no es posible fragmentar la Stanza sin destruir por completo su significación simbólica y artística. Pues si no leemos estas composiciones del techo hacia abajo no conseguiremos darnos cuenta del tipo o género de obra que tenemos delante y, habiendo así perdido el punto de entrada, nos veremos enredados en los detalles. Pues en este tipo de composición las personificaciones entronizadas no son meras etiquetas alegóricas de las representaciones de abajo. Al

contrario, debe considerarse que las paredes son exposiciones o ampliaciones de las ideas expresadas por las personificaciones del techo (figuras 63). Convendría que recordásemos que los eclesiásticos de la corte papal, exceptuando unos cuantos nominalistas marginados, habían aprendido a aceptar la opinión de que *universalia sunt ante rem*, que las cosas de este mundo no son más que encarnaciones, bien que incompletas, de ideas o principios generales. Esta idea, que tan extraña resulta a nuestra visión del mundo, debió de parecerles natural a las generaciones para las que el universo entero era una jerarquía de principios que emanaban y descendían de lo alto. *Causarum cognitio* tiene más realidad como idea que los filósofos en particular, que se limitan a ejemplificar casos de esta noción eterna. Podríamos ir más allá incluso y afirmar que este grupo de personas está gobernado por la Filosofía igual que los llamados hijos de los planetas están gobernados por la estrella que determina las leyes de su ser, su carácter y su profesión; también de tal yuxtaposición se tenía un ejemplo al alcance de la mano en el aposento Borgia de Pinturicchio en el que, por ejemplo, a los hijos del sol se les representa como obispos y eclesiásticos en los que es manifiesto el influjo del principio celeste solar (figura 78). Tal vez fuera este ejemplo el que indujo a Pinturicchio a abandonar en su sala de las Siete Artes Liberales el método tradicional de presentar representantes identificables de las diversas disciplinas por el de mostrar un grupo anónimo de personas llevando a cabo la actividad apropiada. Esto, a su vez, determinó el tema de Rafael.

78. Pinturicchio: *El planeta Sol y sus hijos*. Palacio Vaticano, Salas Borgia, Sala delle Sibille.

Lo que se desprende del conjunto de la parte alta de la *Stanza della Segnatura* es lo que figura en las inscripciones: el conocimiento y la virtud en tanto que expresiones de lo divino.

Estas inscripciones que acompañan a las personificaciones deben ciertamente constituir el punto de partida de cualquier interpretación. Son, recapitulemos, *causarum cognitio*, con el grupo de filósofos que llamamos Escuela de Atenas; *numine afflatur*, que constituye la afirmación del origen divino de la Poesía, ejemplificada

en el Parnaso; *Divinarum rerum notitia* (conocimiento de las cosas divinas), señalando al grupo de personajes que se ha dado en llamar *La disputa*; y *Ius suum cuique tribuit* (a cada uno lo suyo), que es el lema de la Justicia, bajo la que contemplamos dos escenas que ilustran la promulgación de la justicia, el establecimiento de la ley civil mediante las pandectas de Justiniano y el de la ley canónica mediante los decretales de Gregorio IX.

El nombre de *Stanza della Segnatura* hace referencia al tribunal papal que celebraba sus sesiones en esta sala y, aunque no pueda demostrarse que éste hubiera sido su destino desde un principio, el esquema decorativo lo hace bastante probable. No puede uno por menos de admirar el ingenio con que se adaptaron los dos esquemas decorativos precedentes sin en realidad repetir nada. Resulta así que la Justicia es a la vez una de las cuatro virtudes cardinales y la personificación que preside los estudios legales. En la Stanza está asociada con las tres virtudes restantes, pero inserta también en el esquema de disciplinas o facultades que deriva de la tradición de las artes liberales. En lugar de las siete tenemos ahora cuatro, Ley, Teología, Poesía y Filosofía.

E igual que el esquema decorativo no era más que una variante de un uso corriente, la elección de estas disciplinas reflejaba las ideas convencionales en torno a las diversas vías por las que llega el conocimiento a la humanidad. No hace falta ir muy lejos para encontrar el contexto histórico en que tomaron forma estas ideas. El conocimiento se organizaba y transmitía en las universidades, y por ello en los textos relativos a la enseñanza universitaria es donde hallaremos multitud de ecos de los temas intelectuales del ciclo de frescos de Rafael.

Era costumbre de los profesores universitarios pronunciar conferencias inaugurales formales no una vez en la vida, como sucede hoy, sino en la apertura de cada curso[14]. En ellas habían de hacer propaganda de su asignatura ensalzando su dignidad y preeminencia. Leyendo estos discursos formales nos sentimos transportados a la atmósfera que impregna la Stanza. Demuestran que el tema de este esquema de imágenes no cuadra con menos perfección con la tradición intelectual de la época de lo que armoniza con sus convenciones artísticas.

Así Giovanni Toscanella, uno de los discípulos del gran humanista Guarini, presentaba su curso de retórica en la Universidad de Bolonia hacia 1425 con un discurso en el que se preanuncian muchos de los tópicos y lugares comunes de la Stanza[15].

> Para comenzar con los poetas, ¿qué decir de sus mentes divinas? ¿qué de su antiguo linaje? Mi docta audiencia no necesita que le recuerde que no es fácil comprimir el elogio de los poetas en un breve discurso, ya que los poetas suelen ser también historiadores y a menudo merecen ser llamados en justicia célebres oradores y filósofos, legisladores y jurisconsultos así como médicos y matemáticos... Ciertamente fueron los poetas los primeros en proclamar que existía Dios y en afirmar que Dios lo veía todo y todo lo gobernaba. De esto, como sabemos, se dieron cuenta Orfeo, a quien los antiguos consideraban también teólogo, Homero y Hesiodo entre los griegos, pero entre nosotros lo proclamaron abiertamente Virgilio y Ovidio en muchos pasajes. Fueron asimismo los poetas quienes con más insistencia y elocuencia ensalzaron la virtud en sus poemas mediante diversas ficciones. En realidad Basilio, hombre excelente y muy erudito, dice haber oído de un sabio, considerado el más dotado para la investigación de la mente de los poetas, que toda la poesía de Homero venía a ser nada más que un elogio de la virtud. ¿Llamaría sagrados a los poetas el padre Ennio si no fuese porque están tocados por un espíritu e inspiración divinos? (*quod divino videlicet spiritu afflatuque taguntur*).

El orador pasa a continuación a elogiar a los hitoriadores antiguos, Heródoto, Tucídides, Livio, etc.

Pasemos a la filosofía, don más de los dioses inmortales que de los hombres. Como en realidad debe dividírsela en tres partes, la causa y naturaleza de las cosas, la sutileza del discurso, el juicio recto y la razón de desear o rehuir las cosas, es por doquier tan fructífera que si quisiéramos expresar cabalmente nuestra opinión y nuestro juicio tendríamos que decir que es el mayor de los dones que los dioses inmortales otorgaron a los mortales. Pues, ¿habrá algo más hermoso que conocer la naturaleza y la causa de todas las cosas? (*cuiusque reinaturam causasque*). ¿Habrá algo más admirable que poder discernir lo verdadero de lo falso, lo correcto de lo absurdo? ¿Habrá algo, por último, más deseable que poder comprender las razones de que una cosa sea honrada o vil, útil o inútil? A aquellos de entre los antiguos que sobresalieron en estas cuestiones se les consideró y llamó sabios en un principio, pero, como este apelativo parecía en exceso arrogante y orgulloso, comenzó luego a llamárseles filósofos, y se dice que Pitágoras de Samos fue el primero en adoptar este nombre. ¿No os dais cuenta de que, llamémosles como les llamemos, sabios o filósofos, que equivale a decir amantes de la sabiduría, les distingue un apelativo ilustre? Pues la filosofía, como dice Cicerón, no es más que el estudio de la sabiduría, pero la sabiduría, como la definían los antiguos filósofos es la ciencia de lo divino y lo humano y de las causas que contienen estas cosas (*rerum divinarum et humanorum causarumque, quibus hae re continentur, scientia*). Fue esto lo que Platón, que había escuchado a Sócrates, lo que Aristóteles, el discípulo de Platón, lo que Jenofonte, el socrático, y muchos otros buscaron con enorme celo e industria. Pero el que enseña las razones por las que desear o evitar las cosas produce los frutos mejores y más abundantes. Su padre fue Sócrates.

El orador pasa a continuación a elogiar la oratoria y concluye.

Vengan pues los hombres más excelentes y doctos, hagamos uso de esta razón y este intelecto divinos y celestiales, apliquémonos a estos temas del humano saber con todo el celo, el empeño y la industria posibles; estemos atentos de día y despiertos de noche, para que nuestra mente, ese don divino, no se hunda en el fango terreno, sino que mire siempre a lo superior y divino, que nada piense ni desee fuera del modo de llevar a cabo las labores celestiales y divinas. Si lo hacemos, después de la muerte viviremos también en la fama.

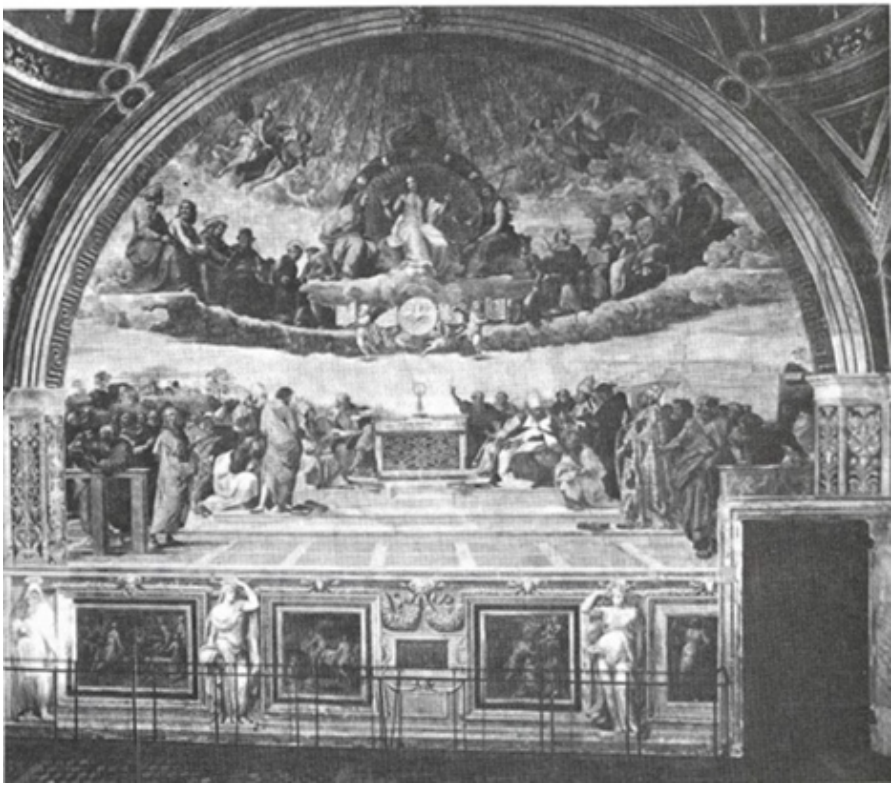
Por llamativo que el paralelismo entre el discurso de Toscanella y los temas de la Stanza pueda resultar a primera vista, es obvio que esta vieja *piece d'occasion* no

pudo haber figurado entre las fuentes del esquema de Rafael. Sólo las loas de la poesía y la filosofía nos recuerdan la Stanza, pero en una sala que ilustrase la alabanza de Toscanella las restantes paredes habrían de estar dedicadas a la Historia y a los historiadores y a la Retórica y los oradores.

70-71. Rafael: A cada uno lo suyo: *La Justicia* y *La Prudencia*, flanqueadas por *La Fortaleza* y *La Templanza*, y *La institución del derecho civil y canónico*.

Pero el interés de la convencionalísima alabanza de Toscanella reside menos en la elección de disciplinas que en las razones por las que las ensalza. Obviamente para él es cosa sabida que la dignidad de todo conocimiento

deriva de su nexo con lo divino. Todas las disciplinas intelectuales participan de la revelación de la verdad superior, unas de modo indirecto y oscuro, otras directo y radiante. Dios había hablado implícitamente por boca de poetas y filósofos inspirados y abiertamente en las Escrituras y en las Tradiciones de la Iglesia, aunque incluso estos mensajes habían de ser explicados si es que se los quería comprender. Volvemos a constatar que la yuxtaposición en la Stanza de poetas y filósofos en pie de igualdad con los teólogos nada tiene que ver con el secularismo renacentista. En todo caso, la tradición en que bebía Toscanella no era la de profanar lo sagrado, sino la de santificar lo profano. El homenaje rendido a la poesía y a la filosofía antiguas no podía sino realzar la importancia de la *divinarum rerum notitia*, el conocimiento de las cosas divinas representado en la llamada *Disputa* (figuras 68 y 69).



68-69. Rafael: El conocimiento de las cosas divinas: *La teología* y *La disputa*. Stanza della Segnatura.

El nombre deriva de la descripción de Vasari, que habla de unos santos que discuten sobre la hostia en el altar[16]. Se ha señalado repetidamente que esta interpretación (que pudo haberle parecido natural a Vasari en los años posteriores a la Reforma) tiende a oscurecer el sig-

nificado de la composición. Habrá que leerla, como siempre, del techo abajo, de Dios al hombre. Una vez contemplada en este contexto globalizador, percibimos «el conocimiento de las cosas divinas» que llega a la Tierra en la Encarnación. En esta desacostumbrada configuración de la Trinidad se ve descender la paloma del Espíritu Santo bajo la figura de Cristo, flanqueada por los cuatro evangelios suspendidos encima del altar, alrededor del cual los Padres de la Iglesia exponen el mensaje a la humanidad en sus escritos inspirados (figuras 66 y 67).

66-67. Rafael: La inspiración divina: *La poesía* y *El Parnaso*. Stanza della Segnatura.

En términos de estas líneas tan generales, no hay ciertamente dificultad a la hora de interpretar ninguno de los frescos. El llamado *Parnaso* constituye una perfecta visualización de *numine afflatur*, la divina inspiración de la poesía, con Apolo mirando en éxtasis hacia lo alto,

igual que el ciego Homero, y con las Musas y los poetas transmitiendo directamente su conocimiento sobrenatural a las gentes reunidas en la Stanza.

Dentro del contexto de la Stanza el sentido general de la llamada *Escuela de Atenas* tampoco presenta dificultad. *Causarum Cognitio* aparece entronizada y portando dos volúmenes rotulados *Moralis* y *Naturalis*, los dos grandes apartados de la filosofía. De ellas, la filosofía natural la representa debajo Platón, que lleva el *Timeo*, el diálogo que trata de la creación y la naturaleza del universo. Su famoso gesto apuntando hacia lo alto tal vez haga referencia más al conocimiento de las causas que a ningún contraste doctrinal con su discípulo Aristóteles, portador de la *Ética*, la filosofía moral que nos imparte[17]. Cabe esperar que los otros filósofos representen asimismo la búsqueda de las causas en la filosofía natural y moral, y éste es sin duda el tema de los grupos reunidos al pie de Minerva, diosa de la Sabiduría, y Apolo, maestro de la Ética (figuras 64 y 65).

64-65. Rafael: El conocimiento de las causas: *La filosofía* y *La Escuela de Atenas*. Stanza della Segnatura.

¿Se pretendió también representar en estos hombres el tema de las Siete Artes Liberales del precedente esquema de Pinturicchio? La sugerencia de Springer[18] resulta muy atrayente, y es en verdad posible reconocer la Geometría en el grupo reunido en torno a una demostración

y la Música en la correspondiente exhibición de una tablilla con el sistema de armonías; la Astronomía no presenta dificultad alguna, pues tenemos al rey con el globo tradicional que representa a Ptolomeo (se confundía al astrónomo con el gobernante). Pero ya la Aritmética, cuarto componente del Quadrivium, resulta menos fácil de identificar, y cuando llegamos al Trivium de la Gramática, la Retórica y la Dialéctica, la elección se vuelve aún más arbitraria. Además, cabe legítimamente dudar de que el Trivium pueda subsumirse en la idea de *causarum cognitio*. ¿No está más relacionado el grupo de personas que discute en torno a Sócrates con esa Filosofía Moral de la cual pasaba por fundador, mientras que los que recuerdan el Quadrivium representan la Filosofía Natural o Ciencia?

En cualquier caso no hay razón para pensar que en las múltiples actividades de los filósofos se haya pretendido tabular un número discreto de «artes». Por el contrario, la misma tradición universitaria que respalda el discurso de Toscanella solía insistir en la esencial unidad de todas las disciplinas humanas. Cicerón había calificado a la Filosofía de procreadora y madre de todas las artes dignas de elogio[19] y expresado su fe en la unidad de todo el saber humano en un pasaje memorable: «Todas las artes que se relacionan con la cultura poseen un vínculo común y están ligadas por algún tipo de afinidad» (*«Omnes artes quae ad humanitatem pertinent habent quoddam commune vinclum et quasi cognatione quadam inter se continentur»*)[20].

No es de extrañar que exista una conferencia inaugural sobre este tema[21] hasta entre las pocas del género recopiladas y editadas por Karl Müllner en su valiosísima antología. Gregorio Tifernas, que enseñaba en Roma en

tiempos de Nicolás V, nos guía pacientemente en su discurso en un recorrido por la lista de las artes, deteniéndose en cada una de ellas a demostrar que no se la puede desencajar o separar de las demás. El gramático, estudioso del lenguaje, tendrá que estudiar todas las demás disciplinas con el lenguaje. La Dialéctica se presenta en las argumentaciones utilizadas en el Quadrivium, y la Retórica, que exige el dominio de las palabras y las cosas, debe combinarse con todas las demás. La Poesía está relacionada con la Aritmética, pues la prosodia exige contar, sin olvidar tampoco que los poetas suelen abordar a menudo misterios tales como la Astronomía o la Filosofía. Se funde realmente con la Música que, a su vez, linda con la Geometría. La doctrina de los pitagóricos vinculaba la Música con la Filosofía, pero la Música se halla asimismo en conexión con la filosofía moral en virtud de su ascendiente sobre los afectos. Va de suyo que la Astronomía misma está necesitada de las otras artes, y en verdad los antiguos estuvieron afortunados, como el orador nos recuerda, al representar a las artes como doncellas unidas en una danza. Ni los estudiosos del Derecho deben ignorar las artes, pues el Derecho mismo surgió de lo más recóndito de la Filosofía. De la Medicina, la Filosofía y la Teología, reina de todas ellas, nos asegura Tifernas que también podría hablar largo y tendido, pero por esta vez se abstiene.

Comprobamos una vez más lo familiar que la disposición de las *Stanze* debió de parecer a los hombres educados en esta tradición de saberes; parece cuadrar bien con el ciclo de Rafael que el orador considerara conveniente ligar en su discurso la Filosofía con el estudio del Derecho antes de inclinarse ante la Teología.

En la Stanza, por supuesto, la cuarta pared celebra la Justicia como una de las Virtudes Cardinales y a la vez como una Disciplina que se transmite a la humanidad en las Pandectas, que encierran la ley civil, y en los Decretales, que codifican la ley canónica. Tampoco resulta difícil documentar el modo en que los estudios de derecho pueden encajar en el esquema de los dones divinos a la humanidad. Cicerón había calificado a la Ley de invención no del hombre, sino de los dioses. Recreándose en este tema pudo un humanista como Poggio Bracciolini[22] componer una alabanza de los estudios legales en la que afirma la preeminencia de su disciplina sobre todas las demás.

Acertadamente los antiguos romanos habían situado la Ley por encima de cualquier otra cosa.

> Pues la poesía comenzó mucho después de ser grabadas las Doce Tablas. También la Filosofía, y las demás disciplinas llamadas Artes Liberales fueron las últimas en ser acogidas en su estado por los romanos. Estos sabios pensaban, por tanto, que en su ciudad no debían existir normas para la vida civil, ni libertad, ni fruto de su trabajo, que no estuvieran sostenidos por las mejores leyes[23].

Tras mencionar a unos cuantos juristas romanos famosos, Poggio no encuentra la menor dificultad para hacer una transición a Platón y Aristóteles, que mostraron ambos inquietud por el Derecho. Sin Ley, se nos repite, no podría haber Filosofía, ni Dialéctica, ni Astrología, ni ningún otro arte. Se nos vuelve a decir que Pitágoras fue el primero que se calificó de filósofo y que Sócrates fue el iniciador de la filosofía moral y el que bajó la filosofía del cielo a la Tierra. Se decía que la Astrología venía de los caldeos, si Zoroastro no fue su inventor. Y con eso ya volvemos a la lista de los inventores de las artes, rindiendo al paso tributo a Orfeo, Lino y Museo, invento-

res de la Poesía, hasta llegar a Moisés, el legislador, antes de que el orador haga gala de todos sus recursos en una *laudatio* final:

> ¡Oh, qué enorme y notable protección otorgó aquí Dios Todopoderoso a la especie humana! Pues ¿qué don mejor, más útil, más sagrado se nos podía ofrecer que ese premio celestial por el que nuestras mentes son guiadas a la vida buena, por el que se fortalece la virtud, se alcanza una vida de paz y por el que ascendernos al mismo cielo?

De esta manera, los hombres de leyes y eclesiásticos especializados que se reunieran en la Stanza se verían rodeados por unas imágenes familiares mientras escuchaban los discursos de los abogados en los que, sin duda, comparecerían a menudo tópicos ciceronianos semejantes. Se sentirían plácidamente acomodados en el ordenado universo de Disciplinas mediante las que los principios divinos se traducían al lenguaje y a las acciones de los mortales. Si su talante era lo suficientemente serio, tal vez hasta esperaran o sintieran que las venerables figuras de las paredes transmitían en verdad la llama divina a la asamblea, convirtiéndola así en encarnación y portavoz del saber celestial que irradiaba de lo alto.

¿Se contentarían con verse así alentados y confortados como cabe suponer de cuando asistieran a un servicio solemne o, de cierto, a un acto ritual universitario, o escudriñarían las imágenes de las paredes en búsqueda de nuevas intuiciones? Para expresarlo en términos más generales ¿debemos buscar en tal ciclo simbólico una reafirmación de las ideas convencionales o un mensaje más específico y recóndito?

63. Rafael: Techo de la Stanza della Segnatura, Palacio Vaticano.

Formularse esta pregunta no implica que en textos del tipo de los aducidos hasta ahora vaya a estar la clave de todos los detalles de la Stanza. De ninguna manera. Sabemos por ejemplo que las personificaciones del techo (figura 63) están flanqueadas por episodios que, según

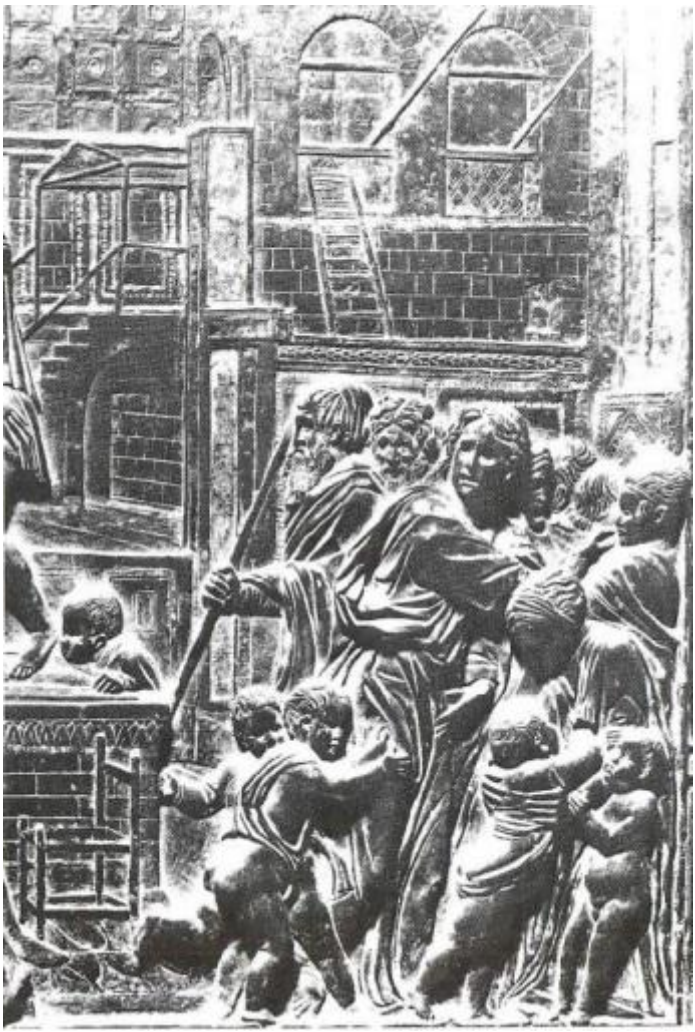
interpretación de Passavant, relacionaban las diversas facultades: situada la Caída entre la Teología y la Justicia, el Juicio de Salomón entre la Justicia y la Filosofía, la «Astronomía» o contemplación del Universo (figura 84) entre la Filosofía y la Poesía, y el despellejamiento de Marsias entre la Poesía y la Teología, suponiendo que la oración de Dante a Apolo se pueda interpretar así. Están luego las grisallas con nuevos *exempla* de debajo de la Justicia y las escenas de debajo del «Parnaso», algunas de las cuales no son muy claras y han recibido interpretaciones diversas. Por último, no íbamos a olvidarlo, está la cuestión de los retratos de personajes reales o imaginarios que hay en las paredes. Algunas de las figuras se hallan perfectamente identificadas con inscripciones (por ejemplo Safo), en tanto que otras (como Sócrates, Homero o Dante) cabía esperar que fueran reconocidas. Ni vamos a poner en duda que Rafael incorporase a estos grupos retratos de contemporáneos, pues sabemos que no sólo lo hizo con Julio II, retratado como Gregorio IX, sino que también pintó al joven Federigo Gonzaga, mantenido como rehén en la corte papal, aunque ya no le podamos identificar[24].

Pero sin duda en esta cuestión de los retratos tropezaremos con ese problema esencial de la interpretación que es el del «significado del significado»[25]. Una cosa es que un artista se sirva como modelo de un individuo determinado, un aprendiz o un personaje de la corte, y otra que lo haga con la intención de que la posteridad pueda reconocerle. Tal vez al «grupo de enterados» le complaciera ver rostros familiares mirándoles desde estas paredes, pero ¿forma esto parte del «significado» del fresco? Podríamos ir más lejos aún y preguntarnos si el significado pretendido podía incluir una larga lista de poetas o fi-

lósofos antiguos cuya identificación se ha demostrado tan dificultosa.

Conviene señalar aquí el asombroso contraste entre la reacción de los críticos ante los frescos de Pinturicchio y ante los de Rafael, ciertamente tomados aquéllos por modelo. Sin duda los grupos reunidos bajo estas personificaciones de las Artes anteriores son, en naturaleza y función, suficientemente semejantes, pero nadie se ha sentido impulsado a dotar a cada una de las figuras de una morada local y un nombre en la historia intelectual. No pasan de ser una multitud anónima, aunque no hay razón para que Pinturicchio no pudiera insertar en estos grupos retratos de amigos o contemporáneos.

81. Rafael: Grupo de *La Escuela de Atenas* (figura 65).



82. Donatello: *El milagro del corazón del avaro*. Detalle. Padua, Chiesa del Santo.

Tomemos la llamativa figura del anciano de la Escuela de Atenas de Rafael que se inclina a dibujarles una demostración geométrica a un grupo de discípulos admiradores (figura 81). Suele decirse que es Euclides, y rara vez se ha contradicho a Vasari, que ve en él el retrato de Bramante. Pero ¿se ha hecho alguna vez un retrato para celebrar a un amigo tomando un punto de vista tan desventajoso que sólo resulte visible la calva? ¿No es mucho

más probable que el geómetra no signifique ni más ni menos que la figura semejante del ciclo de Pinturicchio que tiene una banda semejante de pelo blanco (figura 83)?

83. Pinturicchio: *La geometría*. Palacio Vaticano, Salas Borgia, Sala delle Arti Liberali.

Estas preguntas resultan más fáciles de formular que de responder, pues evidentemente nunca puede demos-

trarse la ausencia de un significado concreto: *negativa non sunt probanda*, como dicen los hombres de leyes.

No es probable que ulteriores estudios de textos renacentistas vengan en este caso a dar cumplimiento a las esperanzas que tan a menudo se ponen en este tipo de fuente. En cierto sentido hay demasiados textos de donde escoger. El problema no es realmente encontrar más fuentes literarias en las que se mencione y relacione a Platón y a Aristóteles, a Homero y a Orfeo, a la Teología y la Justicia. Sería difícil señalar un libro en esta época en el que no aparezcan estas ideas y tópicos. La verdadera cuestión metodológica que plantean las interpretaciones de la Stanza se sitúa en un plano diferente: en iconografía, como en la vida misma, el acierto estriba en saber pararse a tiempo.

Tal como son las cosas, no es concebible un método que dé respuesta tajante a esta cuestión. No hay signo ni símbolo que pueda referirse a sí mismo y decirnos cuánto se pretendió que significara. Todos los signos poseen una característica que Karl Buehler llamó «relevancia abstractiva»[26], Las letras de un alfabeto significan en virtud de ciertos rasgos distintivos, pero en los contextos normales su significado no se ve afectado por su tamaño, color o tipo. Lo mismo cabe decir de las imágenes que son de interés para el iconógrafo, sean escudos de armas, jeroglíficos, emblemas o personificaciones tradicionalmente señaladas por ciertos «atributos». En cada uno de estos casos existen numerosos rasgos que, estrictamente hablando, carecen de significado traducible, y solo unos pocos que se pretende sean leídos y traducidos. Pero mientras que en el caso de los signos codificados se puede identificar con facilidad, el límite de significación, lo que Buehler llamaba el «límite de signo», es mucho más

abierto en el caso de las imágenes simbólicas. Tomemos la personificación de la *causarum cognitio* del techo de la Stanza (figura 64). Se ha puesto cuidado en que sepamos el significado de los libros que sostiene, pues llevan inscripciones. Ni cabe dudar que se pretendiera que la decoración del trono significara un aspecto de la Filosofía: la Diana de los múltiples pechos representa tradicionalmente a la Naturaleza. Y nos dice también Vasari con cierto detalle que los colores de su vestido, desde el cuello hacia abajo, son los del fuego, el aire, la tierra y el agua, y por tanto son también simbólicos. Quizás tenga razón pero ¿y las ropas de las demás personificaciones? No nos dice nada, pero, aunque lo hiciera, siempre podríamos formular nuevas preguntas. ¿Significan algo las configuraciones de los pliegues? ¿y las posiciones de los dedos?

Pero aunque resulta obvio que los límites de significación son invisibles cuando se les mira desde fuera, por así decirlo, al enfrentarnos a una imagen determinada, la situación cambia tremendamente cuando vemos el problema desde el otro lado, cuando examinamos un texto que se va a traducir a imagen. La razón es sencilla: la lengua opera con universales, y lo particular siempre se escabulle por entre su red, por Liria que hagamos la malla. El que la alegoría pintada tenga necesariamente una infinidad de características que desde este punto de vista están bastante desprovistas de sentido se debe a que el lenguaje es discreto y la pintura continua. Es claro que lo que carece alegóricamente de sentido no carece, en consecuencia, de significación de alguna otra especie. Si así fuera, sería un pictograma y no una obra de arte.

Tomemos otra de las personificaciones de Rafael, la Poesía (figura 66), o mejor aún su encantador dibujo pa-

ra ella (figura 85). Desde cierto punto de vista constituye un signo pictórico con los atributos obvios y enumerables de las alas, la lira y el libro. Pero esta visión no sólo significa *numine afflatur*, sino que también lo muestra o expresa. Los límites del signo están difuminados. Puede que el mirar hacia lo alto siga siendo un signo convencional de la inspiración, tradicional en el arte desde antiguo, pero la tensa belleza de la figura es propia de Rafael, y ni siquiera él podría transferirla y repetirla, pues bien puede ser que la imagen acabada resulte un poco menos convincente como encarnación de la inspiración divina, aun con el añadido de una corona de laurel.

En otro lugar de este libro se ha rastreado la historia de la diferenciación entre símbolo y alegoría[27]. Se pensaba que la alegoría era traducible a lenguaje conceptual en cuanto se conocieran sus convenciones, mientras que el símbolo exhibía esa plenitud de significado que se acerca a lo inefable. Pero el mismo estudio parece indicar que, históricamente hablando, la distinción está mal establecida. No se consideraba que las personificaciones fueran meras pictografías que denotasen un concepto por una imagen en lugar de por un rótulo. Eran auténticas representaciones o encarnaciones de las entidades superiores que se tenían por habitantes del mundo inteligible. La tradición intelectual que encarna la stanza vuelve a encontrarse con el artista a medio camino. En realidad el orador que escogía estos universales como objetos de loa podía apelar a la imaginación visual para dotarles de realidad material.

84. Rafael: *La astronomía*. Techo de la Stanza della Segnatura (figura 63).

85. Rafael: *La poesía*. Dibujo. Windsor Castle, Royal Library.

Aquí también podemos recurrir a las convenciones de la «oratoria epidíctica» reunida en la práctica antología de Müllner. En 1458 Giovanni Argyropoulos, humanista bizantino naturalizado en la Florencia de los Médicis, concluía una conferencia sobre la Física de Aristóteles con unas palabras que recuerdan la radiante visión de la Astronomía de Rafael (figura 84).

Dioses inmortales, cuán grande es la nobleza de esa Ciencia, cuán grande su perfección, su fuerza y su vigor, cuán grande también su belleza. Concentrémonos en ello, concentráos, os ruego, y haced lo que os digo. Imaginad —pues vuestro espíritu es libre y lo mismo vuestros pensamientos, por lo que podéis fácilmente formaros en la mente una imagen haciendo uso de la razón como si fuera real—, imaginad pues, y poneos delante de los ojos de vuestra mente a la Ciencia misma bajo el aspecto de una doncella; reunamos luego en ella todas las ideas que la Ciencia abarca; ¿no nos parece entonces como la Helena de Zeuxis, o mejor como Helena misma, como Palas, como Juno, como Diana, como Venus? Sin duda aventajará en belleza a todas ellas, y su gentileza, que la mente puede percibir, en modo alguno puede describirse con palabras. ¡Oh, qué amores no inspirará ella entonces, qué ardores, qué deseos, qué, si se me permite decirlo, qué lujurias, ansias de acercarse a ella, de abrazarla, de acariciarla,

si nuestra mente la viera como realmente es y pudiera verla en esa esfera...,[28]

Innecesario es decir que no hay razón para suponer que Rafael o sus asesores conocieran este texto concreto más que cualquiera otra de las muestras del género anteriormente citadas. Todo lo que tenían que transmitir al joven artista era la convicción de que la belleza es un atributo de lo divino. No es que a un artista del temple de Rafael hubiera que recordarle esta idea. La tradición del arte cristiano y, sin duda, de la poesía cristiana, no sería imaginable sin este anclaje.

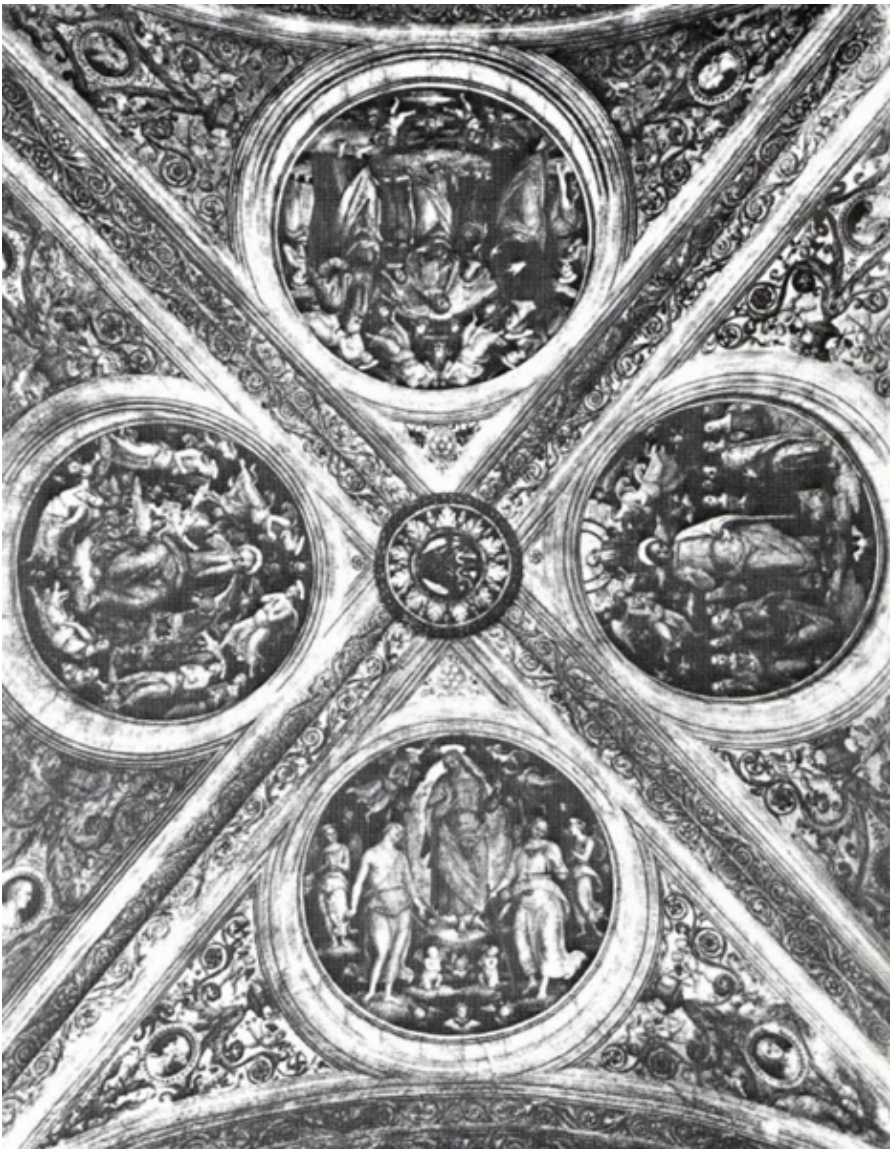
Si Rafael concebía su tarea a esta luz, tal vez no necesitara demasiadas instrucciones verbales sobre la manera de traducir la idea de la divinidad del conocimiento a un ciclo de imágenes. Quizás no requiriera orientación más detallada de lo que necesita el compositor para poner música a un texto solemne[29]. No podemos pretender saber con precisión cómo era el texto sobre el que Rafael se puso a trabajar, pero hay una prueba que virtualmente excluye el supuesto de que fuera muy largo o muy detallado.

Queda constancia de su procedimiento de trabajo en los muchos dibujos para la Stanza que O. Fischel ha diseccionado y analizado con tanta maestría él1 su obra monumental sobre los *Raphaels Zeichnungen*[30]. Aunque apenas nada pueda añadirse a su análisis, no deja de merecer la pena repasar estos testimonios, que nunca cesarán de asombrar y plantear un reto a los estudiosos del proceso creativo[31], Pues en breve veremos que no fue sólo el esquema global el que resultó de la fusión y modificación de ciclos recientes conocidos de Rafael, sino que esta perfecta sinfonía conjunta de formas debe su

grado de coherencia y articulación al empleo y modificación sistemáticas por parte del artista de composiciones previamente existentes que él incorporó, transfigurándolas, a su obra maestra.

Se dispone de una mayor documentación sobre el grupo situado a los pies de *Divinarum rerum notitia*, la llamada *Disputa*. Su concepción básica resulta sorprendentemente parecida a otra composición de Perugino, cuyo *Cambio* influyó de modo tan obvio en el conjunto del esquema. Se encuentra en el techo de la misma sala contigua a la *Stanza della Segnatura*, la actual *Stanza dell'Incendio* de Rafael (figura 87). No se sabe cuándo pintó Perugino este techo, pero parece que fue en 1508, poco antes de que comenzaran los trabajos en nuestra Stanza. Igual que en *La disputa*, contemplamos la bajada del Espíritu Santo en forma de paloma con las alas extendidas bajo la figura de Cristo bendiciendo. Tan similar es la concepción fundamental de las dos obras que no puede uno por menos de preguntarse si no estarán también relacionadas históricamente.

86. Rafael: *La Trinidad*. Perugia. San Severo.



87. Perugino: Techo de la Stanza dell' Incendio. Palacio Vaticano.

¿No será que en principio a Rafael, que contaba por entonces veinticinco años, le llamaron a Roma para ayudar a su anciano maestro, que acababa de terminar el *Cambio* en Perugia, y posteriormente Julio II decidió (quizás a instancias de Bramante) poner al joven genio al frente de la sala vecina, en la que había estado trabajan-

do Sodoma? Tal vez no sean éstas más que especulaciones ociosas, pero sabemos que cuando Rafael trazó el plan inicial de la obra hizo uso de otra fórmula que había empleado hacía poco en un trabajo conjunto con Perugino, la Trinidad de San Severo (figura 86), en la que aparece una hilera de santos dispuestos en semicírculo alrededor de Cristo sentado en un trono de nubes. Parece que básicamente Rafael planeaba componer la mitad superior del fresco siguiendo las líneas maestras de un Juicio Final, con Cristo en el centro, flanqueado por intercesores y jueces. Se ha aducido a menudo la composición de Fra Bartolomeo (figura 88), artista al que Rafael debía mucho, como su fuente de inspiración.

88. Fra Bartolomeo: *El juicio final*. Florencia, Museo di San Marco.

Pero contemplando el hermoso boceto de Windsor, que parece responder al primer plan completo de Rafael (figura 89), observamos una dependencia más ytraña to-

davía. El grupo de la tierra, enlazado a la celestial aparición por una bella figura que señala hacia lo alto al modo de la representación tradicional de la Esperanza, resulta estar inspirado muy cerca de la inacabada *Adoración de los Magos* (figura 90) de Leonardo. La figura del grave anciano envuelto en su manto y sumido en la meditación cumple la misma finalidad compositiva en Rafael que en Leonardo: anclar el grupo, otros de cuyos miembros se inclinan y adelantan.

89. Rafael: Estudio para *La disputa*. Windsor Castle, Royal Library.

90. Leonardo da Vinci: *La adoración de los Magos*. Florencia, Uffizi.

Pero por la razón que fuera el hermoso motivo compositivo de Leonardo no bastó para fundamentar la larga pared que Rafael había de cubrir, y por ello abandonó la idea original de combinar temas de Fra Bartolomeo y Leonardo. No obstante, era Rafael un artista demasiado prudente para deshacerse por esa razón de un grupo que él, obviamente, admiraba, y cuando lo quitó de su plan para *La disputa* lo pasó a la pared de enfrente, vertiendo algunos de sus elementos en el grupo del sabio que escribe mientras otros miran curiosos lo escrito. El cartón de la *Escuela de Atenas* (figura 91) demuestra esta dependencia sin dejar lugar a duda alguna razonable y prueba que Rafael no tenía el menor escrúpulo

en llegar incluso a copiar un tipo determinado (figura 92) si le venía bien.

91. Rafael: Detalle del cartón para *La Escuela de Atenas*. Milán, Ambrosiana.

92. Leonardo da Vinci: Detalle de *La adoración de los Magos* (figura 90).

Habiendo encontrado así aplicación al Leonardo, se quedó sin modelo para el grupo terrestre de teólogos. Pero no tuvo que ir muy lejos para hallar otro: nada más que recorrer el pasillo de la Capilla Sixtina. Nadie parece haberse dado cuenta de que el grupo principal de *La disputa* del extremo inferior izquierdo (figura 95) está inspirado en el fresco de Botticelli sobre *La tentación de*

Cristo (figura 94), el cual, a su vez, quizás deba algo a la contemporánea *Adoración* de Leonardo. La dependencia es más notoria aún en los primeros bocetos para la composición, en especial el dibujo de Francfort, que tal vez sea una copia (figura 96). Muestra, al igual que el grupo de Botticelli, una oleada de movimiento hacia un centro, detenida en el medio, y un contramovimiento de hombres que disputan entre ellos.

93. Filippino Lippi: *Santo Tomás confundiendo a los herejes*. Roma, Santa Maria sopra Minerva.

94. Botticelli: *La tentación de Cristo*. Palacio Vaticano, Capilla Sixtina.

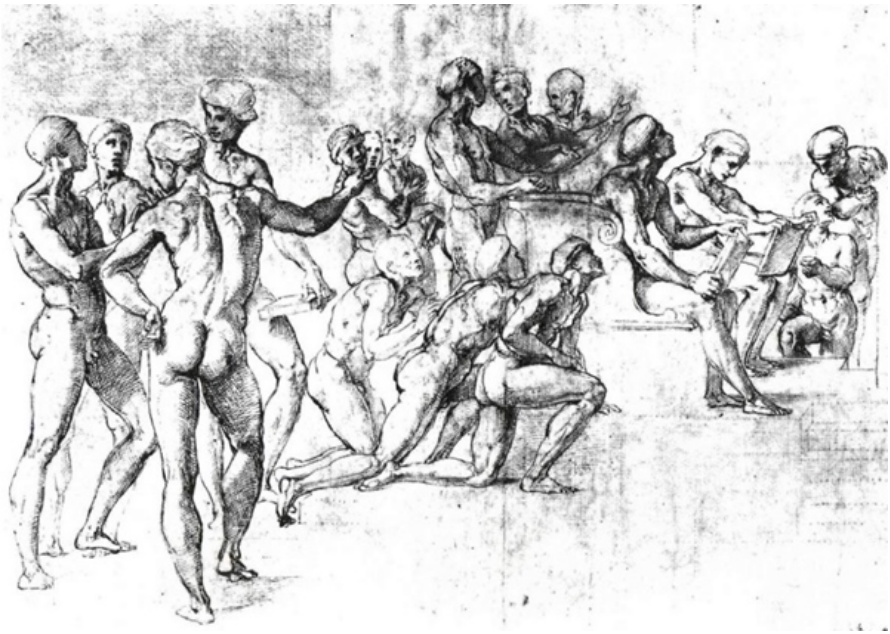
Rafael conservó este grupo de separatistas incluso en la versión final, y se ha debatido mucho la cuestión de si se pretendió que representara a los herejes. Tal vez nunca lo sepamos, pero lo que sí sabemos es que hasta esta posibilidad pudo habérsela sugerido a Rafael no un teólogo erudito sino la tradición de su arte. No pudo por menos de haber visto la reciente obra maestra de Filippino de Santo Tomás derrotando a los herejes de Santa María sopra Minerva (figura 93). Una vez más echó mano de lo que podía asimilar, por ejemplo de los *putti* con los *tituli*, los libros desperdigados por los escalones del centro y el brazo levantado de una de las Virtudes Cardinales.

95. Rafael: Detalle de *La disputa* (figura 69).

Pero en contra de lo que pudiera parecer a primera vista, Rafael no era simplemente una urraca que se dedicase a hacer imitaciones de los frescos recientes. Era un gran artista que sabía mezclar estos elementos de la tradición en una obra novedosa de organización y complejidad superiores. Es aquí donde los dibujos proporcionan el testimonio más revelador y emocionante.

En el Botticelli, igual que en el dibujo de Francfort de Rafael, hay una discontinuidad entre el movimiento hacia el centro y el contramovimiento hacia la periferia. En el fresco terminado de Rafael el hueco lo llena triunfalmente una figura a medio volverse que enlaza los dos grupos. Es de admirar una vez más la economía de medios de Rafael, pues esa figura la tomó del primer dibujo de Windsor, en el que enlaza el orden superior con el inferior. Pero los dibujos ponen también de manifiesto el cuidado que puso Rafael en ajustarlo a su función cam-

biante; hay estudios (Lille) en los que trabaja sobre el grado en que se vuelve la figura, pero el más asombroso de éstos es otro documento que muestra el uso que Rafael podía hacer de la tradición: su dibujo de los Uffizi en el que se utiliza la imagen de una Venus clásica para clarificar esta importantísima postura de gracia y sencillez aparente (figura 97).



96. Rafael: Estudio para *La diputa*. Francfort, Instituto Staedel.

97. Rafael: *Venus*. Dibujo. Florencia, Uffizi.

98. Rafael: Estudio para *La disputa*. Oxford, Ashmolean Museum.

99. Rafael: Estudio para *La disputa*. Londres, British Museum.

Si con esto se llenaba un hueco, quedaba otro hiato en la composición en el lugar en que el movimiento hacia adelante topa con las figuras sentadas del centro. Rafael volvía a necesitar una figura que recogiera el movimiento y lo impulsara hacia adelante, una figura vuelta. Se conserva en el British Museum un rápido dibujo a la pluma con fragmentos de un soneto, un boceto de dos figuras discutiendo entre los «herejes», un pie y un testimonio gráfico de los pensamientos de Rafael que nos permite verle girar la figura en el espacio (figura 99). A partir de aquí podemos seguir el proceso por el que la invención va tomando forma: primero parece pertenecer a un grupo como los de los que leen o miran en la Escuela de Atenas, pero luego, en un dibujo de Oxford (figura 98) que contiene también ideas para el Parnaso, la solución está casi lograda, y no queda más que vestir la figura con esos majestuosos ropajes que, en un posterior dibujo al carboncillo (figura 100), le confieren ese peso o *gravitas* que exige su función artística. Esto no excluye,

por supuesto, que se le diera también un nombre a la figura en algún sistema de pensamiento más amplio, pero todas las pruebas apuntan en el sentido de que, si así sucedió, debió de ser con posterioridad a la primitiva idea.

100. Rafael: Estudio para *La disputa* (reverso de la figura 98). Oxford, Ashmolean Museum.

Hay menos dibujos que documenten la evolución del conjunto que ejemplifica *causarum cognitio*, la búsqueda del conocimiento de las causas, pero tampoco son más las pruebas de que Rafael quisiera ofrecer aquí, o se le dijera que ofreciera, un sistema rígido de Filosofía. Incluso se cuenta con un testimonio pequeño pero decisivo contra la existencia de un programa muy detallado. Se sabe que el extraño grupo del extremo derecho (figura 81) lo tomó de uno de los relieves de Donatello en el *Santo* (figura 82), copiado en un cuaderno de bocetos del círculo de Rafael (figura 101).

101. Escuela de Rafael: Copia de un original de Donatello (figura 82). Venecia. Accademia.

A Wölfflin, que analizó este préstamo en su *El arte clásico*, le alarmó tanto que sugirió que tal vez se hubiera incorporado a la composición a modo de broma[32]. En cualquier caso, decía, no debe verse en ello una señal de pobreza de invención por parte de Rafael y no debe

tomarse «demasiado trágicamente». Hablaba para unos lectores empapados en el culto a la originalidad. Pero hemos visto que esta teoría nunca puede hacer justicia ni a los métodos de creación de Rafael ni ciertamente a la composición de las Stanze. El grupo era para Rafael un caso comparable a una modulación musical, el modo de dotar a una composición con un acento central acusado de un movimiento de contrapeso hacia el borde. Pero al trasplantar el grupo a la grandiosa sala transformó también al anciano espectador ansioso de Donatello en un sabio misterioso, y a la mujer que sale precipitadamente en un hombre con una enigmática misión. Porque no sea probable que el grupo que halló en Donatello figurara en programa alguno no cabe deducir de ningún modo que debamos contemplarlo como una mera floritura formal.

Wölfflin, considerado tantas veces el paladín del «análisis formal», sería el último en haber defendido tal empobrecimiento. La última frase de *El arte clásico* trata precisamente de adelantarse a esa lectura errónea. «En modo alguno hemos pretendido abogar por una apreciación formalista del arte. La luz es indudablemente necesaria para que un diamante centellee»[33]. Wölfflin veía con toda claridad que la dicotomía entre forma y contenido, belleza y significado, es inaplicable a las obras del Renacimiento pleno. De seguro que Rafael y sus amigos no hubieran entendido tal separación. Se habían formado en esa atmósfera a la que tan a menudo se ha hecho alusión en este artículo, la tradición de la retórica. Cierto es que a nosotros la retórica nos suele parecer la hipertrofia de la forma frente al contenido, pero el Renacimiento no veía así las cosas. Ellos aceptaban con la mayor naturalidad la teoría del *decorum*, la doctrina que exigía que un noble contenido fuera expresado en nobles

formas. Y la elección de las palabras, imágenes y cadencias nobles que hicieran justicia a la grandeza de un tema era ciertamente el núcleo de la rama de la retórica llamada «epidíctica». Pocos habrá, incluso entre los eruditos del siglo xx, que puedan leer estas composiciones con la misma atención y aprecio con que seguramente eran escuchadas en su época, pues entre nosotros prima la idea de que un discurso debe transmitir una información o un sólido razonamiento. Lo que el Renacimiento entendía por ingenio, por juego epigramático con metáforas e imágenes, puede llamarnos más la atención, porque el recurso a la paradoja y a las alusiones esotéricas nos plantea una especie de acertijo. Había asimismo una especie de imagen visual que se correspondía con esta segunda perspectiva, el emblema, el jeroglífico o la divisa. Estaban llenos de significado, sin ser en consecuencia muy profundos. En cualquier caso, no hay razón alguna para pensar que se pretendiera que un ciclo como la Stanza contuviera este género de *acutezza recondita*[34].

Al pedir a un artista que celebrase la Justicia y el Conocimiento Divino de las Cosas, la Búsqueda de las Causas y la Inspiración Divina, en una sala de los aposentos papales, uno no habría pensado en términos de emblemas y epigramas tanto como en términos de *amplificatio*, reafirmación del significado con ejemplos muy vistosos y bellos períodos que orquestan la idea del conocimiento entendido como un don de lo alto.

Para un artista del genio de Rafael eso significaba que la realización visual de esta idea tenía que estar penetrada de su personal género de armonía y belleza, de sus grupos melodiosos y cadencias formales. Todo ello contribuía a la celebración del elevado tema. Contemplados a esta luz, todos los grupos, gestos y expresiones de la

Stanza están verdaderamente cargados de significación, y constituyen la forma apropiada para un contenido solemne[35].

Pero el arte, como la música, no se limita a reforzar el mensaje intelectual. El vestirlo con unas formas también modifica y articula el pensamiento. Una vez captado el mensaje genérico, se nos invita a encontrar metáforas y símbolos nuevos en las exquisitas configuraciones que nos rodean. Aprendemos a apreciar y comprender algo de la cualidad numinosa que Rafael y sus contemporáneos veían en el Conocimiento, y muchos habrá habido que a través de estos frescos hayan adquirido una vivencia más intensa de lo que significaban la Teología, la Poesía, o la Filosofía.

No es de extrañar que tantos admiradores del arte de Rafael se hayan sentido obligados a racionalizar esta respuesta tratando de traducir el significado que a ellos les parecía presente en el ciclo a una profunda afirmación filosófica. Les incitó a esta confiada búsqueda precisamente la belleza y la complejidad de la composición. El ciclo de Pinturicchio les dejaba fríos; podían pasarlo por alto y quedarse con la rutinaria lista de las Artes Liberales. Era la grandeza de Rafael, artista que sabía hacer cumplir esta misión a toda la tradición de la composición pictórica, la que en último término provocaba esa sensación de plenitud inagotable. Esta plenitud no es ninguna ilusión, aunque se demostrara que las instrucciones recibidas por el artista no contenían más que los tópicos corrientes de la escuela.

Hipnerotomaquiana[*]

I. BRAMANTE Y LA *HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI*

Hay un pasaje en la *Vida de Bramante* de Vasari que parece haberle pasado desapercibido a Karl Giehlow cuando preparaba su trabajo clásico sobre los estudios de jeroglíficos en el Renacimiento[1]. Nos dice que Bramante había planeado adornar el Belvedere con una inscripción en jeroglíficos que proclamara los nombres del fundador y del arquitecto y que Julio II le impidió hacerlo.

> A Bramante se le antojó hacer, en un friso de la fachada exterior del Belvedere, algunas letras a la manera de los antiguos jeroglíficos representando el nombre del Papa y el suyo, para demostrar así su ingenio; y había comenzado de esta guisa: «Julio II, Pont. Max.», mandando hacer una cabeza de perfil de Julio César y un puente con dos arcos que significaba «Julio II, Pont.» y un obelisco del Circo Máximo que representaba «Max.». El Papa lo tomó a risa y le mandó hacer las letras de un brazo a la manera antigua que siguen allí todavía actualmente, diciendo que había copiado esta locura de una puerta de Viterbo en la que el Maestro Francesco, un arquitecto, había puesto su nombre, tallado en el arquitrabe, representándolo por un San Francisco (*Francesco*) un arco (*arco*) un tejado (*tetto*), y una torre (*torre*) lo cual, interpretado a su manera, quería decir «Maestro Francesco Architettore»[2].

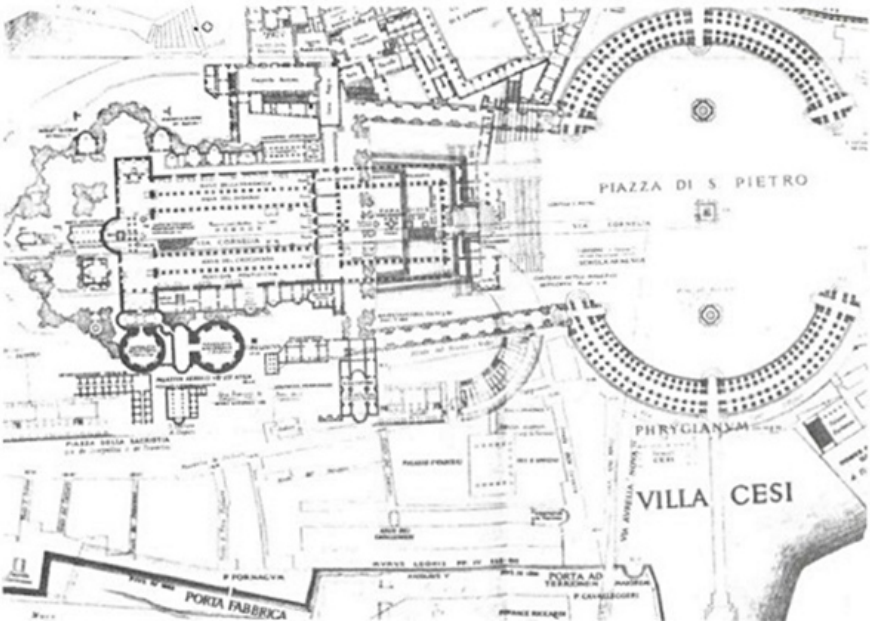
Al dejar constancia de este episodio unos sesenta años después de ocurrido, parece que Vasari pasó por alto algunas de sus connotaciones. La más ambiciosa inscripción jeroglífica «descifrada» en la *Hypnerotomachia Poliphili*[3] (figura 102) recuerda el pretendido friso de Bramante: reza *Divo Julio Caesari semper Augusto totius orbis gubernatori ob anim clementiam et liberalitatem Aegyptii communi aere s. erexere* (en honor del divino

Julio César, siempre Augusto, gobernador del mundo entero, por su carácter clemente y generoso, me erigieron los egipcios a expensas del erario público). El ojo significa *divus*, la espiga de trigo *Julius*, la espada *Caesar*, el círculo *semper*, los mayales Augusto, etcétera[4]. Difícilmente puede deberse al azar el parecido entre las dos inscripciones[5].

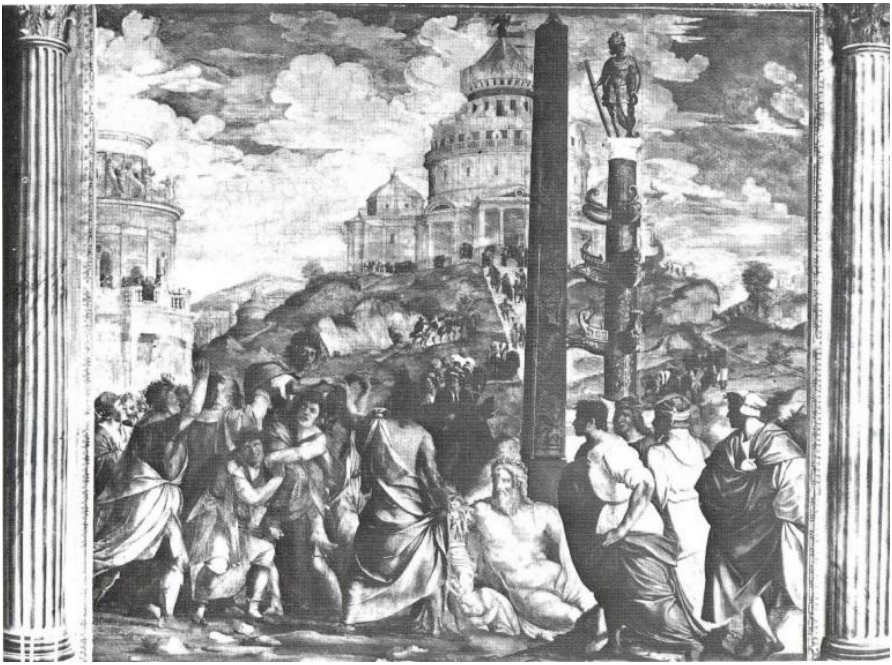
102. *Divo Iulio*. Grabado en madera de la *Hypnerotomachia Poliphili*, 1499, fol. VI reverso.

¿Por qué se opuso Julio II? ¿Ignoraba el aura de misterio que rodeaba a los jeroglíficos? ¿Confundió realmente este método con los acertijos y divisas parlantes de que algún tiempo después se burlaría Rabelais?[6] No hubiera estado en verdad desprovista de motivos tal confusión, pues Giehlow ha demostrado lo mucho que la moda de los jeroglíficos estaba inspirada en la herencia del simbolismo medieval. Además, la propuesta de inscripción de Bramante tenía ciertos puntos débiles (por ejemplo el puente de dos ojos para *Secundus Pontifex*) que invitaban a la burla. Sin embargo, como Julio II citaba el caso de Viterbo como ejemplo admonitorio de la fatuidad de los jeroglíficos, tal vez haya otra razón para esa antipatía

hacia este tipo de juego, pues Viterbo desempeña un interesante papel en esta historia de la investigación de los jeroglíficos. Fue el historiador patriótico de esa ciudad, Fra Giovanni Nanni da Viterbo, quien intentó justificar las pretensiones de ser cuna de civilización de su ciudad natal leyendo erróneamente, o falsificando si resultaba necesario, antiguos monumentos precisamente al modo que Julio II parodiaba[7]. Además, fue este curioso erudito el inspirador del programa «egiptológico» de los frescos de Pinturicchio en el Aposento Borgia del Vaticano[8]. Según testimonios contemporáneos, fue la contemplación de los emblemas de su odiado predecesor lo que hizo a Julio salir de estos aposentos y mudarse a otro piso del Vaticano, hecho que paró en la creación de las Stanze de Rafael[9]. Tenía por tanto muy buenas razones para resistirse a la tentativa de Bramante de glorificar su nombre con métodos importados de Viterbo[10].



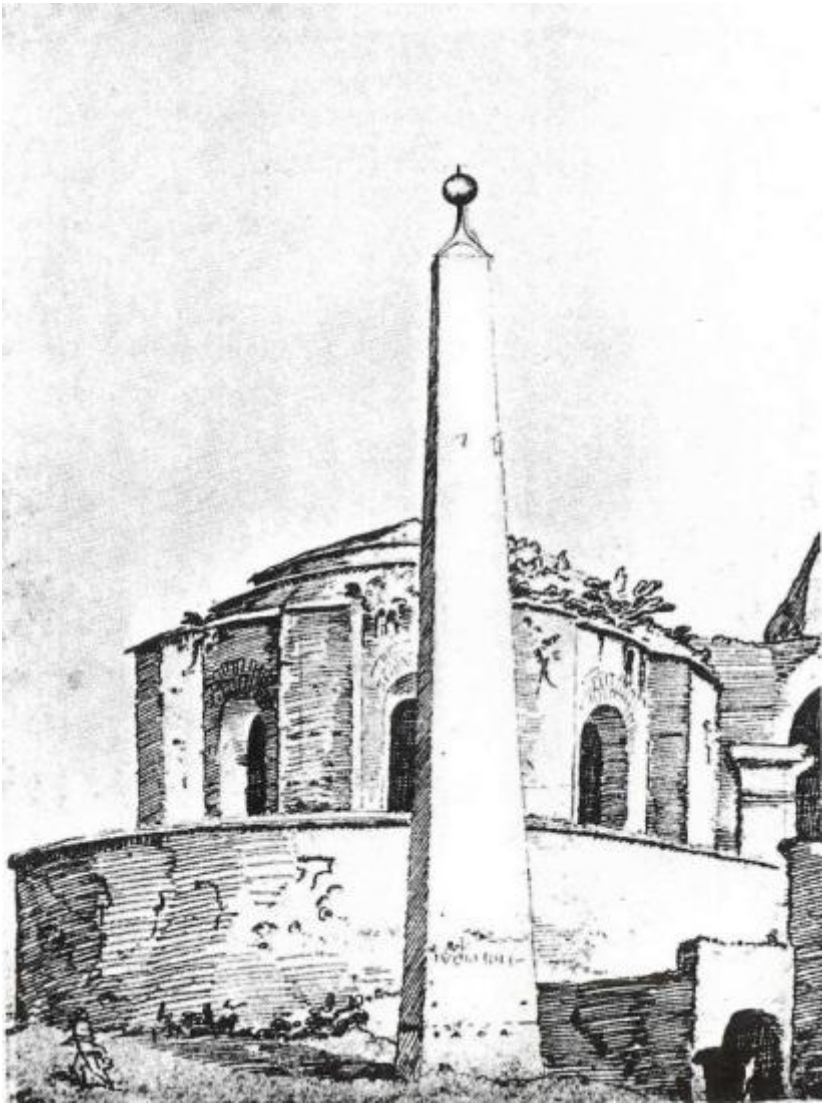
103. Detalle de un plan de la zona del Vaticano que muestra la ubicación inicial del obelisco. Según Lanciani.



104. Franciabigio: *El triunfo de Cicerón*. Villa de Poggio a Caiano, próxima a Florencia. Véase pág. 318, nota 17.

Sería ocioso especular sobre este episodio de no haber constancia de otra desavenencia entre Bramante y Julio sobre el mismo asunto pero en un plano mucho más elevado. Resulta revelador que debamos la noticia de este conflicto a otro erudito de Viterbo, el gran general de los agustinos Egidio da Viterbo, iniciado probablemente en los estudios orientalistas por su menos honrado paisano[11]. En su *Historia viginti seculorum* nos habla Egidio de otro plan de Bramante frustrado por Julio II[12]. El arquitecto había sugerido girar el eje de San Pedro poniéndolo en dirección norte-sur en lugar de oeste-este, como antes, pues entonces el famoso obelisco del Vaticano[13] (figura 103) hubiera quedado delante de la iglesia. La importancia que Bramante concedía a esta disposición puede deducirse del hecho de que propuso en razón de ella desplazar la tumba del Apóstol sobre la que

se había erigido la antigua Basílica. Contra las objeciones del Papa alegó él lo adecuado que sería que el antepatio del Templo erigido por Julio estuviera señalado por el monumento de Julio César. Además, realzaría la atmósfera religiosa el que el espíritu del que entrara en la iglesia sintonizase desde el primer instante con la conmovedora visión de este vasto monumento. Tras recibir esta conmoción previa les sería mucho más fácil postrarse ante el altar[14]. Resultaba mucho más sencillo desplazar la tierra que rodeaba la tumba —que no se movería en absoluto—que desarraigar el obelisco[15]. Julio II, sin embargo, se mostró inexorable: no quería que se tocase la tumba del Apóstol. Lo que conviniera hacer del obelisco era cosa de Bramante. Él siempre pondría lo sagrado por delante de lo profano, la religión por delante del boato.



105. Marten Heemskerck: Dibujo que muestra el obelisco del Vaticano en su ubicación inicial. Berlín, Kupferstichkabinett.

En este caso apenas necesitan glosa las objeciones del Papa. Lo que presenta un problema histórico es la insistencia de Bramante. ¿Fue sólo su pasión por la alusión jeroglífica de Julio César a Julio II la que le instó a proponer tan audaz plan? El relato de Egidio da Viterbo pudiera dar la pista de otra interpretación. Para Bramante

el obelisco era un símbolo religioso, digno de estar en el antepatio de la iglesia más sagrada de la cristiandad (figura 105). Solo contemplando este símbolo podía el espíritu estar adecuadamente dispuesto para responder al misterio que en ella aguardaba al peregrino. Tales ideas vuelven a recordarnos vivamente la atmósfera de la *Hypnerotomachia*, con la sensación de temor reverencial religioso que rodeaba los símbolos de la sabiduría egipcia y sus etapas de iniciación señaladas mediante obeliscos y edificios sagrados. De hecho el obelisco del Vaticano aparece en un contexto de este tipo cuando Colonna describe una estructura fantástica de su sueño:

> Este altísimo obelisco, en verdad no conozco otro como él: ni el del Vaticano, ni el de Alejandría, ni el de los babilonios. Contenía en sí mismo tal cúmulo de maravillas que me quedé contemplándolo con estupor impasible. Y mucho más en razón de la inmensidad de la obra, y la sin par sutileza de su opulencia y la rara pericia, enorme esmero y exquisita diligencia del arquitecto. ¡Qué poderío, arte, ingenio humanos e increíble iniciativa eran necesarios para alzar en el aire tal peso, rivalizando con el cielo!...[16].

Parece, pues, que la curiosa novela de Colonna no sólo proporcionó a Bramante un pequeño *capriccio* que aplicar a la inscripción del Belvedere, sino que influyó en la totalidad de su concepción de la arquitectura. De haber encontrado acogida su plan de girar noventa grados San Pedro, hubiera en verdad creado un complejo de edificios que llenarían el espíritu *«di stupore insensato»*. Pues entonces el obelisco habría ido a caer delante de la gigantesca iglesia casi —aunque no del todo— en línea con el eje principal del Belvedere[17]. Los estudios de R. Wittkower[18] y J. Ackerman[19] han arrojado nueva luz sobre la *ultima maniera* de Bramante. El plan centralizado de San Pedro no era un mero ejercicio estético; es-

taba al servicio de una finalidad simbólica. El Belvedere no era tan solo un palacio renacentista, sino también una evocación de la antigua Roma. Los dos fragmentos sueltos de documentos históricos citados anteriormente cuadran bien con esta nueva imagen del arquitecto.

Detrás de la figura del inexorable planificador y *rovinante* percibimos confusamente al soñador utópico del *ambiente* del norte de Italia, un Bramante que esperaba transformar la capital de la cristiandad en una ciudad clásica, concebida a imagen de las fantasías preñadas de misterio de Francesco Colonna[20].

II. EL JARDÍN DEL BELVEDERE COMO ARBOLEDA DE VENUS

Atravesando la *exedra* de Bramante, cuyo carácter clásico ha sido analizado por J. Ackerrnan[21], el visitante del Belvedere se encontraría en un pequeño jardín lleno de estatuas clásicas, visibles aún en las pinturas del siglo XVI (véase la figura 112a). Arqueólogos como Michaelis, sirviéndose de descripciones y dibujos contemporáneos, han logrado reconstruir con mucho éxito la evolución y colocación de esta colección única e identificar sus piezas[22]. Pero ¿es acertado considerar este famoso *viridarium*, que Bramante dispuso estando a las órdenes de Julio II, meramente como el núcleo de un museo de antigüedades? ¿No formaría parte de la deliberada evocación de una atmósfera clásica que era al parecer el objetivo de Bramante, confirmando la influencia de la *Hypnerotomachia*?

106. *Venus Felix*. Museos del Vaticano.

Existe por lo menos una descripción contemporánea —que hasta el presente los arqueólogos han pasado por alto— que habla en favor de tal interpretación. Cierto que a su autor no se le puede considerar un observador imparcial y descomprometido, ni era tampoco un visitante común y corriente. Se trataba de Giovanni Fran-

cesco Pico della Mirandola, el infeliz sobrino del famoso conde de Concordia, místico neoplatónico al igual que su tío y ardiente partidario de Savonarola[23]. Este Pico más joven es conocido en la historia mayormente como autor de un valiente discurso *de reformandis moribus* pronunciado ante León X en 1517, el año de la Reforma[24]. Pero su postura crítica hacia la *Curia* se remonta a muchos años atrás. Había patrocinado incluso la fantástica aventura de nombrar un antipapa contra Alejandro VI en 1502[25]. En 1512 las vicisitudes de una turbulenta carrera política habían dado con Giovanni Francesco en Roma. Habiéndole privado sus hermanos de su posesión de Mirandola, Julio II le había entregado las llaves de la fortaleza tras su dramático sitio y conquista el año anterior, pero la había vuelto a perder ante Gianiacobo Trivulzi. Durante las febriles negociaciones de aquellos días, debió de pasar muchas horas en la residencia papal, apelando, implorando y esperando. En estos tensos momentos —cabe pensar— las estatuas de los dioses del Jardín de Belvedere parecerían adquirir una extraña vida. Le parecerían ídolos colocados sobre altares, pero él no les iba a hacer sacrificios a ningún precio. El grupo de Venus y Cupido sobre todo, que el Papa acababa de llevar al jardín —se trataba de la Venus Felix[26] (figura 106)—, se convirtió para él en símbolo y compendio de toda esa corrupción moral de Roma que aborrecía. Y por ello compuso una especie de Psicomaquia, *De Venere et Cupidine expellendis*, que recoge el motivo de la Minerva de Mantegna, que expulsa a los pantanos a Venus y a su séquito de vicios[27]. En la carta a su amigo Lilius Gyraldus, impresa junto a la edición romana de este poema y fechada en agosto de 1512, presenta el Jardín de Belvedere a esta inesperada luz:

Lilius, ¿conoces a Venus y a Cupido, los dioses de aquellos vanos antiguos? Julio II, Pontifex Maximus, los ha sacado de las ruinas romanas entre las que fueron hace poco descubiertos y los ha colocado en ese fragantísimo jardín de cidros, empedrado con pedernal, en mitad del cual se yergue asimismo la imagen colosal del Tíber Azul. Por doquier, sin embargo, hay estatuas antiguas, cada una encima de su altarcito. A un lado está el Laocoonte troyano, esculpido como describe Virgilio, al otro se distingue la figura de Apolo con su aljaba, como nos lo pinta Homero. Y en uno de los rincones se ve también la imagen de Cleopatra, mordida por la serpiente, de cuyos pechos se diría que fluye el agua a la manera de los antiguos acueductos y va a caer en un vetusto sarcófago de mármol en el que se narran las proezas del emperador Trajano[28].

107. *Ariadna*. Museos del Vaticano.

El valor puramente arqueológico de este pasaje es mínimo, pues ya se sabía que todos los monumentos mencionados por Pico se encontraban en el jardín de Belvedere hacia el final del pontificado de Julio II. Sin embargo, la descripción de la Cleopatra —se trataba en realidad de Ariadna (figura 107)— pone de manifiesto que se creía que el sarcófago que constituía la pila de la fuente

(figura 108) representaba escenas de la vida de Trajano. El sarcófago aparece también en un dibujo de Francisco da Hollanda (figura 109), pero una cartela sustituye el relieve principal.

108. Un general romano y unos bárbaros. Sarcófago del siglo II d. C. Museos del Vaticano.

109. Francisco da Holanda: Dibujo del *Ariadna*. El Escorial...

Más interesante resulta la cuestión de la disposición general del grupo de la fuente. La descripción de Pico recuerda mucho un pasaje de la *Hypnerotomachia* en el que Colonna describe «la bellísima ninfa dormida, tendida cómodamente sobre una tela estirada... el brazo de-

bajo de la espalda y la mano libre en la mejilla sosteniendo la cabeza… De los pezones (casi como los de una virgen) de sus pechos fluían, del derecho, una corriente de la más fresca de las aguas, del izquierdo, un líquido caliente. Estos chorrillos gemelos caían en cascada en una vasija de pórfido»[29]. Pero si a Pico le recordaban «los antiguos acueductos», ¿no es posible que al mismo Bramante le guiara el recuerdo de esta descripción?

La carta de Pico prosigue:

> Como yo acudía a menudo a este jardín, no para meditaciones filosóficas, cosa que antaño tantas veces hice a la sombra de las plataneras, junto a las aguas rumorosas del Ilissus, que corrían entre guijarros de colores, y menos aún para orar o sacrificar ganado, como solían los seguidores de vanos ritos, sino más bien para negocios serios relativos a cuestiones de la guerra y la paz, a la recuperación de mis dominios o a mi continuado exilio, no me pareció inútil huir de la torpeza de la inactividad, cuando lo que yo más deseaba no parecía próximo… comenzar o hacer algo digno del hombre y por encima del animal[30].

Las colinas romanas, y en particular el Vaticano, parecían un enjambre de brutos, algunos de una especie desconocida de los grandes zoólogos del pasado e inconmesurablemente feroz. Hallándose en medio de todos estos brutos en el jardín de Venus y Cupido (*venereo cupidineoque nemori*), compuso el poema sobre la expulsión de estos dioses no del jardín, que a esto no alcanzaba su poder, sino de las mentes de los animales. Pues los brutos fueron antaño hombres, y se les podía restituir a la condición humana, como le pasó a Lucio en *El asno de oro* de Apuleyo al comer las rosas. No es de extrañar, ciertamente, que hubiera tanto, pues por doquier había Circes y Sirenas a millares[31].

El poema que acompaña la carta ha caído en un merecido olvido. Es poco más que una imitación de los temas

convencionales del amor platónico y de los *remedia amoris* conocidos de Lucrecio y Ovidio, culminando en una devota exhortación a la castidad cristiana[32]. Es tan solo la carta a Gyraldus —omitida en la edición de Estrasburgo del mismo poema[33]— la que le da interés. Pues demuestra que esa Venus del Vaticano le parecía a Pico una presencia siniestra. Tal vez debamos desechar esta interpretación como una mera expresión de un prejuicio savonaroliano. Pero ¿no cabe también dentro de lo posible que los ojos del filósofo, sensibilizados como estaban por la hostilidad crítica, vieran las cosas con mayor penetración? ¿Hay que excluir la posibilidad de que Bramante estuviera verdaderamente tratando de construir una especie de jardín pagano tras la estructura del imponente Belvedere, espoleado quizás por la equívoca religiosidad de la *Hypnerotomachia* con sus palabras sobre la *Sancta Venere*?

Quizás no quepa dar una respuesta inequívoca a esta pregunta. Hoy en día ya no empleamos el término «paganismo renacentista» con buena conciencia, pues nos hemos dado cuenta de lo inmensamente complejo y delicado que es todo este asunto. En el Londres del siglo XX todo el mundo encontraría normal que un Pico moderno escribiera un poema sobre la Expulsión de Eros de Picadilly, ¿y por esto iban a ser paganos los londinenses? Las escenas de alegría de cuando Eros fue repuesto en su lugar una vez finalizada la guerra parecerían hablar en favor de una respuesta, una encuesta en favor de otra. Eros se ha convertido en un símbolo —un punto focal de sentimientos que de no existir no hubieran acabado de articularse[34] Tal vez la solución del problema se sitúe en una dirección similar. Hay numerosos documentos que atestiguan que en el ambiente de Bramante la figura de

Venus se había convertido en uno de tales símbolos, un núcleo de cristalización no ciertamente de una fe, sino de una gozosa suspensión de la incredulidad. Demuestran que el interés que los miembros de este círculo podían tomarse por una estatua de Venus no era puramente arqueológico. En este sentido las connotaciones de la descripción de Pico se ven confirmadas con la famosa carta escrita por Bembo al cardenal Bibbiena con conocimiento de Rafael, el sucesor de Bramante.

Rafael había planeado colocar una estatuilla de Venus en el cuarto de baño de Bibbiena, pero no se le encontró ubicación adecuada, por lo que animó a Bembo a pedírsela prestada. Bembo escribe que desea colocar esta Venus en su estudio «entre Júpiter y Mercurio, su padre y su hermano».

> Para que pueda mirarla con deleite cada vez mayor día tras día, cosa que vos no podéis hacer a causa de vuestras incesantes ocupaciones... Por ello, señor, no me neguéis este favor... Previendo la respuesta favorable de Su Eminencia, he preparado y decorado ya esta parte, ese rincón de mi dormitorio en que pienso poner la Venus...[35]

Pero la justificación más poderosa del alegato de Pico para expulsar a Venus del Vaticano puede hallarse en una *moresca* bailada ante León X en 1521. En ella, en el desenfadado mundo del carnaval, se invirtió el viejo tema de la Psicomaquia. Primero ocho eremitas atacaban y desarmaban a Cupido, como Pico hubiera querido, pero luego aparecía Venus que los vencía y expulsaba[36].

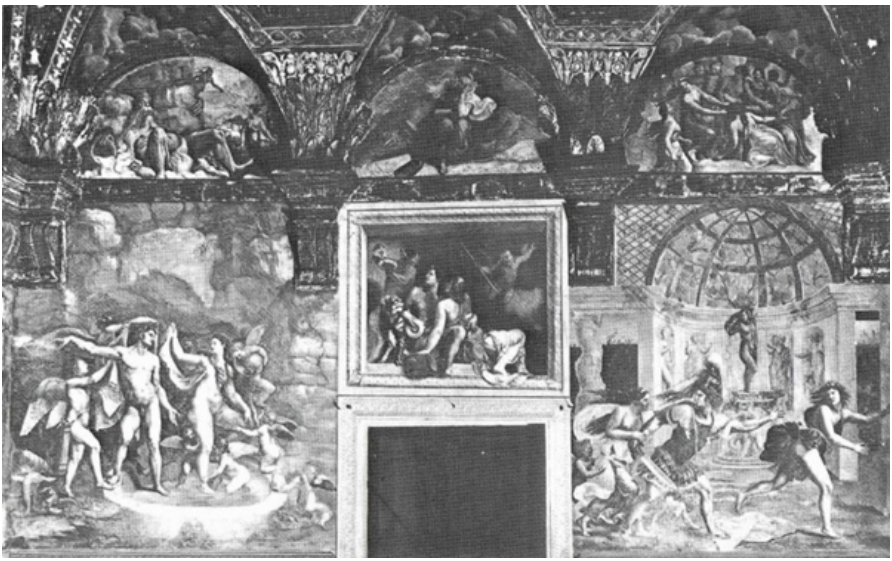
Cuando dos años más taFde entró en el Vaticano Adriano VI, sembró la consternación entre los amantes de la Antigüedad aplicando al Laocoonte del jardín del Belvedere las palabras *sunt idola antiquorum*[37]. Poco después, Guillo Romano, discípulo de Rafael, se alejaba

de Roma para buscar refugio en la corte de Federigo Gonzaga en Mantua, el mismo que había pasado sus años de formación como rehén predilecto de Julio II. Fue aquí donde sobrevivió la idea de construir un santuario a Venus e incluso en esta aventura flotaba el recuerdo de la *Hypnerotomachia*.

III. GIULIO ROMANO Y SEBASTIANO DEL PIOMBO

Hacia el final de la *Hypnerotomachia* los amantes se encuentran en un jardín sagrado dedicado a Venus. En el centro hay un sarcófago o pila con relieves de mármol que conmemoran un suceso que había tenido lugar en ese mismo sitio: Venus había tomado un baño en medio de un rosal y había salido corriendo descalza en ayuda de Adonis, que era atacado por el celoso Marte. Se había pinchado el pie con la espina de una rosa y su sangre, recogida por Cupido en una concha, había transformado la rosa en la flor roja que nosotros conocemos. Colonna debe haber tomado esta historia de un manual de retórica griega, el *Progymnasmata* de Aftonio, en el que sirve como ejemplo de narración concisa[38]. El grabado en madera que ilustra el monumento en la edición Aldine de la novela de Colonna (figura 112) resultará familiar a los estudiosos de la iconografía renacentista, pues es la probable fuente de uno de los relieves de la pila de mármol del llamado Amor Sagrado de Tiziano[39]. Pero Tiziano no fue el único pintor de la época que trató de traducir la difícil representación del grabado en madera a un idioma genuinamente clásico: la misma escena aparece también en una de las paredes de la Sala di Psiche de Giulio Romano en el Palazzo del Te (figura 110). A la izquierda vemos a Venus tomando el baño, presumiblemente con Adonis, aunque la figura haya venido habi-

tualmente siendo tomada por Marte. A la derecha vemos a Marte persiguiendo a Adonis y a Venus que corre para sujetarlo. Conocido ya por el texto, resulta fácil reconocer el Cupido que señala la rosa que, en el suelo, está a punto de pincharte el pie. ¿Qué habría dicho Colonna de esta picante versión de la fábula, creada menos de una generación después de publicado su libro? Y sin embargo esa misma concepción de una capilla de Venus que deriva, como así ocurre, del espíritu del Romance alegórico, no puede haber sido ajena al pensamiento de los que encargaron la Sala de Psiche[40].

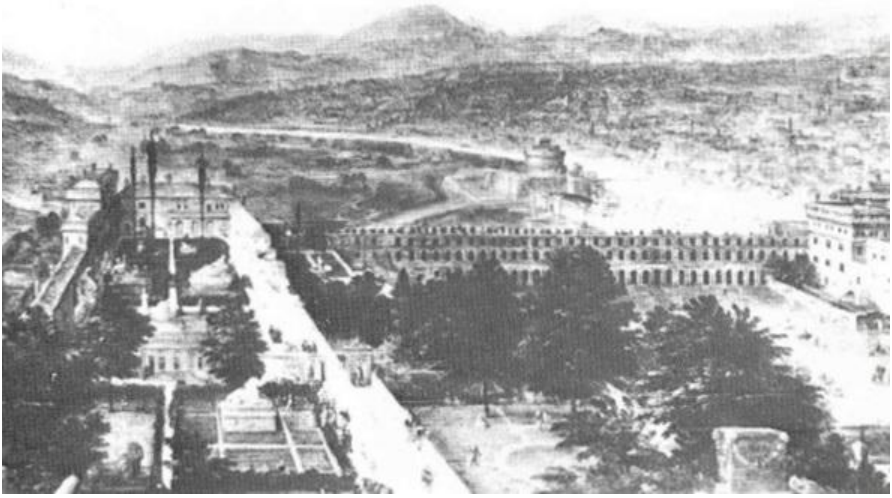


110. Giulio Romano: Pared de la Sala di Psiche con *Venus y Marte*. Mantua, Palazzo del Te.

111. Sebastiano del Piombo: *La muerte de Adonis*. Florencia, Uffizi…

En el famoso cuadro de Sebastiano que está en los Uffizi (figura 111) se combinan la historia de la muerte de Adonis y este episodio de Aftonio: vemos en primer plano que la sangre que gotea del pie de Venus tiñe de rojo las rosas[41].

112. *Monumento a Adonis*. Grabado en madera de la *Hypnerotomachia Poliphili*, 1499, fol. z VII recto.



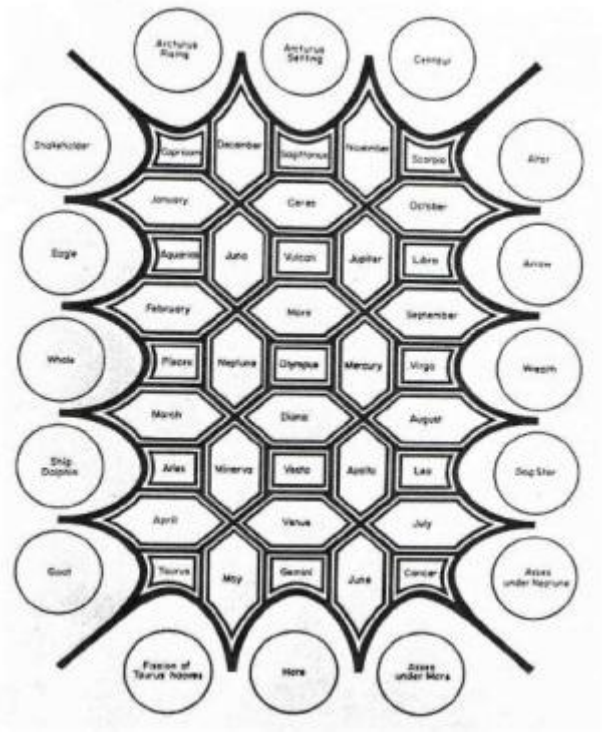
112a. Heindrich Van Cleef: Vista del Vaticano. Detalle. Catton Hall, Derbyshire, Col. Anson, M. C.

La Sala dei Venti del Palazzo del Te[*]

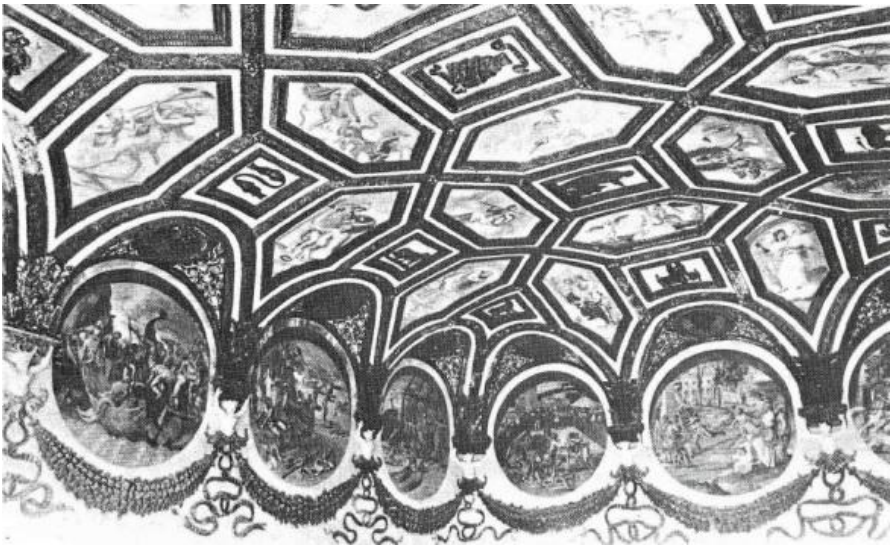
Cuando Giulio Romano construyó y decoró el Palazzo del Te de Mantua, se le indicó, según parece, que seleccionara para su ciclo de frescos temas relacionados con el simbolismo dinástico de los Gonzaga. Entre estas *imprese* de buen tono, en las que se pretendía expresar las aspiraciones de la familia dominante, se concedió un lugar especial a la imagen del monte Olimpo. Como tal ocupa el centro del techo de la pequeña, pero exquisitamente decorada, Sala dei Venti[1].

La inscripción que hay encima de la puerta de la sala: *DISTAT ENIMQUAE SYDERA TE EXCIPLANT*[2], indica que al tema del Olimpo se le ha dado aquí un sesgo astrológico. Un repaso de los textos astrológicos que gozaban de mayor autoridad en los círculos humanistas del Renacimiento pone al descubierto la fuente de los dieciséis medallones colocados bajo los doce signos del zodiaco (figuras 113 y 114). Están basados en una doctrina propuesta en el quinto libro de la famosa *Astronomica* de Manilio, que atribuye una influencia no solo a los signos zodiacales en sí, sino también a las diversas constelaciones que salen junto a esos signos —o, con más precisión, que los astrólogos situaron (a veces con bastante arbitrariedad) al norte y al sur de los treinta grados de la eclíptica a los que se adjudican los distintos signos[3]. Esta doctrina era conocida en el Renacimiento no sólo a través del poema de Manilio, sino también de la prosa del gran manual de astrología judiciaria compilado por un autor de la Antigüedad tardía, Firmico Materno, con el título de *Matheseos Libri VIII*[4], el último de los cuales contiene un ca-

tálogo convenientemente codificado de estas constelaciones y de su influencia sobre el destino humano.



113. Esquema diagramático de la Sala dei Venti, Mantua, Palazzo del Te, obra de C. Redfield.



114. Giulio Romano: Techo y medallones de la Sala dei Venti. Mantua, Palazzo del Te.

En la mayor parte de los pasajes en los que vamos a detenernos, los textos de Manilio y de Firmico discurren en un paralelismo tan perfecto que no resulta fácil decidir cual de ellos se quiso ilustrar, pero en dos o tres casos Firmico ha añadido una interpretación de su cosecha que vemos traducida en las paredes de la Sala dei Venti. Aun cuando ello evidencia que es a Firmico a quien debemos tomar por guía, da la impresión de que en ocasiones el autor del programa se ha remitido a las más detalladas descripciones del poeta augustano[5].

A diferencia de Manilio, Firmico da siempre la posición de las constelaciones que se examinan dentro de los treinta grados de cada «signo» en cuestión, y describe las variantes que los «rayos» de los planetas pueden determinar sobre el horóscopo de los nacidos cuando esta parte del cielo se alza sobre el horizonte:

En el cuarto grado de Aries... (a la derecha) aparece el Navío (*Navis*). El que nazca cuando salga esa parte del cielo... será primer oficial de bar-

co, piloto o patrón, o sea alguien que deseará toda la vida navegar (VIII, 6, 1).

Si, dejando la descripción, nos dirigimos al medallón de debajo de Aries (figura 115) posiblemente salgamos defraudados. Cierto que hay tres barcos al fondo, pero el texto no explica la escena principal. Sucede que este medallón, por la razón que sea, ilustra los efectos de dos constelaciones: no ya la del Navío, sino también la del Delfín.[6] Por fortuna es el único de los dieciséis en que ha tenido lugar tal «contaminación». Volveremos sobre esto más adelante.

115. Giulio Romano: *Navis y Delphinus*. Sala dei Venti.

Tras explicar el destino que aguarda a los nacidos bajo *Orión* en el décimo y bajo el *Auriga* en el decimoquinto grado de Aries, prosigue Firmico:

En el vigésimo grado de Aries, en el lado norte, aparece la cabra (*Haedus*) llevada por el *Auriga*. Los nacidos cuando sale esta constelación tendrán un exterior físico engañoso, que ocultará su verdadero carácter. Tendrán un semblante austero, luengas barbas y frentes obstinadas a la manera de Catón. Pero todo esto no es más que fraude y engaño, pues serán por naturaleza licenciosos, lascivos, presa siempre de pasiones depravadas y voluptuosas y consumidos por el deseo de amar. Estarán además desprovistos de ambiciones virtuosas, siendo tímidos y estúpidos y teniendo un pavor invencible a los peligros de la guerra. Se convertirán con frecuencia en víctimas de su propia lujuria viciosa, viéndose forzados a suicidarse, enredados en absurdos problemas amorosos. Bajo esta estrella nacen también pastores de cuyas flautas se desprenden los dulces compases de rústicas tonadas (VIII, 6, 4).

Es este último párrafo el que aparece ilustrado en el medallón oblicuo de debajo de Aries (figura 116), con sus tres pastores tocando la flauta, aun cuando Giulio glose la «lascivia» de las parejas de enamorados combinando graciosamente elementos *all'antica* con una pastoral contemporánea.[7]

116. Giulio Romano: *Haedus*. Sala dei Venti.

Bajo Tauro menciona Firmico tan solo una constelación, las *Pléyades*, que aparecen en el sexto grado. Pero como tratando de compensar la escasez de imágenes añade un informe sobre lo que ocurrirá con los nacidos bajo una estrella determinada de la constelación misma de Tauro. Este es uno de los pasajes que no tienen paralelo en el poema de Manilio.

Si el horóscopo estaba en la hendedura de la pezuña de Tauro (*in fissione ungulae Tauri*) y sobre este lugar incide una cantidad igual de rayos benéficos que de maléficos, producirán un pintor, pero un pintor al que su oficio ennoblecerá a través de la fama y el honor. Sin embargo, si a este punto sólo hay amenazadoramente dirigidos rayos malignos, en ausencia de estrellas benéficas, nacerán famosos gladiadores que, no obstante, tras muchos premios y victorias sin cuento morirán bajo la amenazadora espada en un combate, entre los grandes aplausos y las aclamaciones de los espectadores (VIII, 7, 5).

Este es, por tanto, el destino que se ilustra en el medallón situado bajo Tauro (figura 117) con la figura, de concepción grandiosa bien que de pobre ejecución, del viejo gladiador moribundo en el primer plano.

117. Giulio Romano: *Fissio Ungulae Tauri*. Sala dei Venti.

La única constelación que sale con Géminis es la Liebre (*Lepus*) en el séptimo grado.

> Los nacidos cuando sale este astro serán de constitución tan ligera que si echan a correr parecerá que van a superar la velocidad de los pájaros. Si tiene aspectos con Marte dará lugar a corredores profesionales… si con Mercurio, malabaristas (VIII, 8, 1).

En el fresco de Giulio del medallón de debajo de Géminis (figura 118) se identifica a los veloces corredores con Hipómenes y Atalanta.

118. Giulio Romano: *Lepus*; *Jugulae 1*. Sala dei Venti.

En el primer grado de Cáncer aparecen los Asnos (*Jugulae*):

> Quienquiera que nazca cuando salen será irreligioso y pérfido, pero mostrará una gran aptitud para todo tipo de caza Atrapará animales con redes, los hará caer en fosos, los cazará con trampas y armas diversas o los perseguirá con sus perros en lo más recóndito y secreto de los bosques. Hasta una mujer que nazca bajo esta estrella se verá llamada a la misma o análoga vocación, con valor casi viril, pero será así sólo si Marte, con estrellas benéficas, arroja rayos de algún género sobre este lugar. Sin embargo, si es Saturno el que lo hace mostrarán aptitudes para todo tipo de pesca y capturarán animales marinos en expediciones pesqueras cuidadosamente planeadas (VIII, 9, 1-2).

En el medallón de la escena de caza que está directamente bajo Cáncer, un hombre y dos mujeres dan muerte a distintos tipos de animales (figura 119), aludiendo así a los nacidos bajo los Asnos. Giulio ha asimilado de

alguna manera esta escena a las representaciones clásicas de la caza del jabalí Calidón con Meleagro y Atalanta —tal vez se le indicase que así lo hiciera, pues si pasamos de Firmico a su modelo, Manilio (V, 174 y ss.), encontraremos a los cazadores mitológicos mencionados.

119. Giulio Romano: *Lepus*; *Jugulae 1*. Sala dei Venti.

También es posible remitir la referencia al texto del poeta en lugar de a Firmico en el caso del medallón adyacente —bajo Cáncer asimismo aunque a otro lado del rincón— que representa una escena de pesca (figura 120). Pues aquí, como suele ocurrir, Manilio (V, 193) da más detalles y describe al pescador «tamizando las fluyentes aguas con las redes que ha puesto», frases que concuerdan bien con la ilustración.

120. Giulio Romano: *Jugulae 2*. Sala dei Venti.

A la estrella del perro (*Canicula*), que aparece en el quinto grado de Leo, se la considera otra malísima constelación, que hace a los que bajo ella nacen tan temidos como odiados de todos los hombres.

Sin embargo, si Marte mira a este lugar… nunca temerán los secretos de los bosques, sino que con valor impetuoso desdeñarán las mordeduras de los animales y se expondrán a menudo a los peligros de las bestias salvajes y de los fuegos (VIII, 10, 3).

121. Giulio Romano: *Canícula*; *Corona*. Sala dei Venti.

En el medallón de debajo de Leo (figura 121) se ilustra con característico brío la única cualidad positiva de los «hijos» de la estrella del perro.

En el quinto grado de Virgo aparece la Corona (*Corona*). Quienquiera que nazca cuando sale esta constelación, se verá envuelto en variados placeres voluptuosos, atento al estudio de las artes femeninas, inventor de flores y guirnaldas, amante de la jardinería, sediento de fragancias, ungüentos y perfumes… (VIII, II, 1).

122. Giulio Romano: *Canícula*; *Corona*. Sala dei Venti.

La idílica escena del medallón de debajo de Virgo (figura 122) subraya una vez más los aspectos más positivos de la constelación: la confección de guirnaldas y la jardinería, aunque la presencia de Cupido apunte a las inclinaciones «voluptuosas» y la muchacha reclinada del primer plano parezca estar absorta inhalando los dulces aromas de las flores.[8]

En el octavo grado de Libra aparece la Flecha (Sagitta). Quienquiera que nazca cuando sale esta constelación será un lanzador de flechas que traspasará a las aves en vuelo con un dispositivo especialmente construido, o alanceará sin temor a los peces de las profundidades con su tridente o arpón (VIII, 12, 1).

123. Giulio Romano: *Sagitta*; *Ara*. Sala dei Venti.

En el medallón de debajo de Libra (figura 123) se interpreta que el lanzamiento de flechas por medio de un dispositivo especialmente construido (*speciali artifici moderatione*) equivale al empleo de las modernas ballestas, en tanto que los pescadores al arpón utilizan un tridente de forma clásica.

En el primer grado de Escorpio aparece el Altar (*Ara*). Los nacidos cuando esta constelación sale, en presencia de estrellas benéficas, llegarán a sacerdotes, profetas, celadores de templos y cabezas de alguna sacratísima religión que explicará todo tipo de prácticas divinas mediante diestras interpretaciones (VIII, 13, 1).

En el duodécimo grado de Escorpio aparece el Centauro (*Centaurus*). Quienquiera que nazca bajo esta constelación será auriga, o cuidador y criador de caballos… (VIII, 13, 3).

124. Giulio Romano: *Sagitta*; *Ara*. Sala dei Venti.

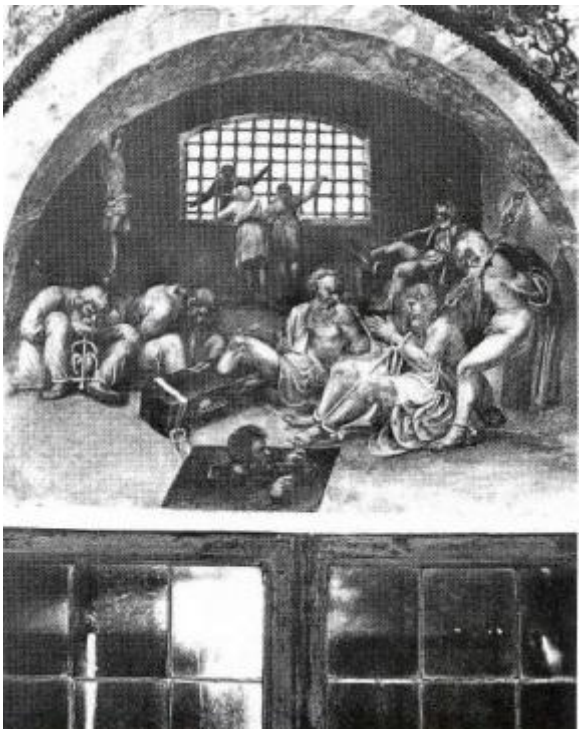
Aquí, como en el caso de Cáncer, al signo zodiacal del rincón le corresponden dos medallones, uno que representa un sacrificio *all'antica* con los sacerdotes ante el altar (figura 124), otro un auriga (figura 125).

125. Giulio Romano: *Centaurus*; *Arcturus* 1. Sala dei Venti.

El orden correcto está ligeramente trastocado en los dos medallones siguientes, ambos referidos a una constelación bajo Sagitario, que está encima de ellos.

En el quinto grado de Sagitario aparece Arturo (*Arcturus*). Quienquiera que haya nacido cuando sale esta constelación será de los que saben guardarle un secreto a un amigo con fidelísimo silencio. A personas así se confían los tesoros de los reyes, las finanzas de la nación y los edificios públicos. Pero si hay estrellas maléficas que dirijan sus rayos hacia ese lugar, o se verán abrumados por las responsabilidades públicas o serán conserjes de edificios regios o de los que tienen el oficio de recibir y dar la bienvenida a los visitantes del palacio.

Sin embargo, si ese signo (Arturo) se está poniendo, y están presentes Saturno y Mercurio con rayos de algún tipo, nacerán personas a quienes la envidia incitará a cometer graves crímenes y serán arrojados a las mazmorras públicas, cargados de cadenas, muriendo allí entre miserables tormentos (VIII, 14, 1-2).



126. Giulio Romano: *Centaurus*; *Arcturus* 1. Sala dei Venti.

El orden de las dos ilustraciones se ha invertido en este caso. La escena de prisión del centro, debajo de Sagitario (figura 126), alude a los infortunados en cuyo horóscopo está poniéndose Arturo, mientras que el medallón de al lado representa a los guardianes de edificios reales (figura 127). Una de las satisfacciones de una interpretación acertada lo constituye ciertamente el permitirnos apreciar detalles que de otra manera fácilmente pasarían desapercibidos. A menudo se ha creído ver en el «edificio real» del medallón una vista de un desaparecido jardín ubicado frente al Palazzo del Te,[9] pero hoy ya no hay tantos motivos para suponerlo. Bien puede representar un «palacio» imaginado por Giulio, y el acento recae en las dos figuras de a cada lado de la entrada, los «porteros», que dan la bienvenida a los invitados.

127. Giulio Romano: *Arcturus 2*; *Ophiuchus*. Sala dei Venti.

El siguiente medallón vuelve a la secuencia correcta:

En los primeros grados de *Capricornio* aparece el Ofiuco o portador de la serpiente (*Ophiuchus*). Los nacidos cuando sale esta constelación serán *Marsianos*, que encantan serpientes venenosas con hechizos adormecedores o hierbas encantadas (VIII, 15, 1).

128. Giulio Romano: *Arcturus 2*; *Ophiuchus*. Sala dei Venti.

El medallón de debajo de Capricornio, como ha demostrado Warburg[10], representa a uno de los «vendedores de triacas» que habían heredado el papel de los *marsianos*, los antiguos encantadores de serpientes, como vendedores de antídotos contra las mordeduras de serpientes (figura 128).

En el duodécimo grado de Acuario aparece el Águila (*Aquila*). Los nacidos cuando sale esta constelación se ganarán la vida robando y matando. También capturarán y domesticarán animales. Serán además valerosos soldados cuya virtud y caudillaje atemperará el miedo en la guerra… si tienen aspectos con estrellas benéficas de rayos propicios liberarán su país, fundarán nuevas ciudades y triunfarán, habiendo vencido y sometido a otras naciones (VIII, 16, 1-2).

129. Giulio Romano: *Aquila*; *Belua*. Sala dei Venti.

El medallón de debajo de Acuario vuelve a ofrecer la interpretación más favorable de este texto, al presentarnos a un victorioso general rodeado de trofeos y cautivos (figura 129).

Piscis, como Aries, acompaña a muchas constelaciones, de las cuales se selecciona e ilustra la última:

> En los últimos grados de Piscis, a su izquierda, aparece la Ballena (*Belua*)… Los nacidos cuando sale esta constelación serán pescadores, pero de grandes peces… (VIII, 17, 5).

130. Giulio Romano: *Aquila*; *Belua*. Sala dei Venti.

El medallón de debajo de Piscis, con los hombres capturando grandes peces (figura 130), que Goethe consideró ilustración de Filóstrato[11], tal vez se inspirase también, en algunos de sus detalles, en la más gráfica descripción de la caza de la ballena de Manilio[12].

Esta influencia de Manilio aquí posible se da con toda seguridad en el medallón de debajo de Aries (figura 115). Los barcos del fondo deben hacer referencia al Navío que, como hemos visto, es la primera constelación que sale bajo Aries. Pero la escena del primer plano está a todas luces importada de otro signo zodiacal. Constituye una ilustración de las cualidades de los nacidos bajo el Delfín (*Delfinus*) que sale con Capricornio, al que en realidad se han concedido dos medallones, como «signo rincón» que es.

Firmico trae aquí tan solo unas escuetas frases:

En el octavo grado de Capricornio aparece el Delfín (*Delfinus*). Quienquiera que nazca cuando sale este signo se dedicará a la práctica de la natación, pero si está presente Saturno será buceador… (VIII, 15, 2).

En Manilio, sin embargo, el asesor de Giulio encontraría una descripción de especial interés para el ilustrador; la traducción del siglo XVII es lo suficientemente fiel para conservar el espíritu de este alegre cuadro[13];

Cuando el delfín sube del océano a los cielos, y emerge con estrellas que representan sus escamas, nacen niños cuyo hogar se hallará por igual en el mar y en la tierra. Pues igual que al delfín le empujan a través del agua sus veloces aletas, ora hendiendo la superficie, ora las profundidades, y cobra impulso de su curso ondulante, con el que reproduce el rizo de las olas, el que nazca de él recorrerá el mar: ora levantando un brazo tras otro con lentos movimientos, llamando la atención a medida que abre un surco de espuma en el mar y dejándose oír en la distancia al azotar las aguas; ora como un buque con dos remos ocultos separando los brazos bajo el agua; ora entrando en las aguas en vertical y nadando como si caminara, como si tocase la superficie con los pies, como si la superficie del mar fuera un campo; otras veces con los miembros inmóviles, tendido sobre la espalda o el costado, no siendo ya una carga para el mar, sino reclinándose y flotando sobre ellas, como si todo él fuera un barco de vela que no necesitara de remos. A otros hombres les complace buscar el mar en el mar mismo: bucean bajo las aguas y tratan de visitar a Nereo y a las ninfas en sus cuevas; sacan los despojos del mar y el botín que los naufragios le han entregado, que rebuscan con ansia en su fondo arenoso. Cada uno desde su lado, nadadores y buceadores participan de un entusiasmo igual, pues su entusiasmo, aunque sus manifestaciones sean distintas, nace de la misma fuente. Junto a ellos cabe también poner a los hombres que con pericia saltan por el aire, partiendo de un fuerte trampolín, y ejecutan un movimiento de vaivén: el que primero ascendió a lo alto se encuentra ahora en el suelo, y al caer eleva al compañero; o hacen pasar sus extremidades a través del fuego y de aros en llamas, imitando los movimientos del delfín en su vuelo por el espacio, y aterrizando en el suelo con la misma suavidad con la que lo harían en las aguas: vuelan aunque no tengan alas y juguetean en el aire.

¿Fue el mismo Giulio el que se sintió tentado a incluir esta escena, tan atractiva para el pintor renacentista, en el primer plano de la ilustración de la *Navis* en el medallón de debajo de Aries, o hubo algún motivo más profundo para tal elección?

Dejando incluso a un lado el tema del desplazamiento de los «hijos» del Delfín, no resulta fácil determinar cuál fue el principio selectivo que gobernó la elección de estas imágenes. Todas salvo una ilustran el destino de los nacidos cuando sale una constelación, constituyendo la salvedad la horrible mazmorra destinada a los nacidos cuando se pone *Arturo*.

En el caso de nueve de los doce signos, la selección se limita a ilustrar la primera o las dos primeras constelaciones descritas por Firmico: Gemini (*Lepus*), Cáncer (dos *Iugulae*), Leo (*Canícula*), Virgo (*Corona*), Libr (*Sagitta*), Escorpio (*Ara, Centaurus*), Sagitario (*Arcturus*), Capricornio (*Ophiuchus, Delfinus*) y Acuario (*Aquila*). En la mayor parte de ellos, se recurre a las palabras que inician cada sección, pero en dos de los ya mencionados trece medallones se ha preferido abiertamente la interpretación más positiva del texto: el que lucha con los animales y no el criminal bajo *Canicula*, el general y no el ladrón bajo *Aquila*. En los casos de Tauro (*Fissio ungulae*) y Piscis (*Belua*) se eligió la última constelación mencionada, en el de Aries la primera (*Navis*) y la cuarta (*Haedus*) en su interpretación óptima, mientras que en el de Sagitario (*Arcturus* saliendo y poniéndose) se evitó la evaluación positiva, quizás porque el tema del amigo fiel resultaba más difícil de ilustrar que el de un portero, pero es posible que también por otras razones aún oscuras.

Esta distribución excluye la posibilidad de que un horóscopo concreto el de Federigo Gonzaga o el del Palazo del Te— configurase la idea rectora de la serie, pues va de suyo que sólo una constelación puede estar saliendo y otra poniéndose en un horóscopo determinado. Es por tanto más probable que esta serie tenga un carácter didáctico general, recordando al espectador las múltiples influencias a que está sometido el hombre, las muchas estrellas que pueden «atraparle», como reza la inscripción, y orientando su espíritu a la contemplación del orden cósmico, en la línea de la introducción del octavo libro de Firmico, inspirador de los medallones:

> Contempla los cielos, mi magnífico Mavors, con los ojos abiertos, y que tu espíritu habite siempre en el arte hermosísimo de esta divina creación. Pues entonces nuestra alma, moldeada por su propia grandeza, se verá libre de los vicios depravados del cuerpo y, deshaciendo las trabas de la mortalidad, correrá hacia su creador... pues este saber nos proporciona cuando menos una mínima intuición de las obras de la sabiduría divina y nos guía hacia el secreto de nuestros propios orígenes. Porque ocupados siempre en el divino razonamiento y aplicados nuestros espíritus a las potencias celestiales, iniciándolos en las divinas ceremonias nos liberaremos de todo deseo depravado. Y esto nos llevará a la gran conquista de desdeñar todo lo que en el género humano se considera malo o favorable (VIII, 1, 6-8).

Con tal interpretación, nada hay de «pagano» en la contemplación de los cielos y sus leyes. Los frescos, al igual que la serie más popular de «hijos de los planetas», ilustran una doctrina científica que no necesariamente entrará en conflicto con la fe, ya que sólo se ocupa de asuntos terrenos, del destino de aquí abajo de los nacidos bajo ciertas constelaciones. En los medallones de la Sala dei Venti se expresa esta doctrina pseudocientífica en unas formas pictóricas que parecen evitar deliberadamente lo rutinario y lo obvio, en la línea una vez más de

Firmico Materno, que subraya el carácter esotérico de las revalaciones que hace:

> … la naturaleza de la divinidad se oculta tras muchos velos, de manera que no resulte fácil acercarse a ella, ni la majestad de sus orígenes sea de inmediato accesible a todos. También nosotros en este libro hemos contribuido a aclarar su lectura al fiel, mientras que al profano y sacrílego le estará eternamente negada, para evitar que las venerables palabras de los ancianos se vean contaminadas por una publicidad sacrílega (VIII, 33, 2-3).

Quienquiera que idease el programa para esta sala, alcanzó bastante éxito en este su propósito de crear misterio[14], aunque el método empleado no fuera enteramente nuevo. El paso de la astronomía planetaria «vulgar» a la «sabiduría» más esotérica de Manilio está ya prefigurado, en cualquier caso, en el famoso ciclo astrológico de Ferrara, ciudad natal de la ilustre madre de Federigo[15]. En ambos ciclos, además, los planetas que normalmente suelen asociarse a los signos zodiacales han sido sustituidos por los doce dioses olímpicos, a cada uno de los cuales adjudica un signo Manilio[16]. Una ojeada al techo de la Sala dei Venti nos muestra que, aquí igual que en Ferrara, se ha conservado el orden establecido por Manilio, aunque la coordinación con el zodiacd se vea en ocasiones trastornada por la necesidad de ajustar la serie al espacio disponible (figura 114)[17].

Si comenzamos por el principio del año civil, es decir con Acuario en el rincón sudoeste de la sala, y proseguimos recorriendo el zodiaco, encontramos a Juno correctamente ubicada sobre Acuario, a Neptuno sobre Piscis, Minerva sobre Aries. Continuando en paralelo a las paredes de la sala seguimos la sucesión correcta de Venus, Apolo, Mercurio, Júpiter y Ceres, aunque por razones geométricas la serie ha ido perdiendo pasos con relación

a los signos zodiacales. Al terminar la vuelta a la sala descubrimos los cuatro signos restantes alineados en el orden correcto a lo largo del eje central del techo: Vulcano (en estuco dorado), Marte, Diana (con Acteón) y por último Vesta (también en estuco).

Se comprimió la serie de los dioses olímpicos de tan extraña forma porque los doce losanges contiguos a los signos zodiacales quedaron reservados para representaciones de los doce meses. Estas, ciertamente, siguen el orden correcto, con enero al lado de Acuario, febrero entre Acuario y Piscis, marzo entre Piscis y Aries, y así con todo el año. Esta disposición incluso tiene la ventaja sobre el sistema usual de correspondencias de tener en cuenta el hecho de que Aries, por ejemplo, no sale el uno de marzo y de que cada mes tiene parte de los dos signos entre los que está a caballo.

Así, mientras los ciclos de signos zodiacales combinados con imágenes de los meses pertenecen, desde luego, al repertorio de las ilustraciones medievales del calendario, el asesor de Giulio ha vuelto a dar muestras de su afán de originalidad. Esta intención se deja sentir de manera especialmente acusada en las representaciones de los meses. En lugar de la serie acostumbrada[18], encontramos un despliegue un tanto sorprendente de erudición clásica ideado con el propósito indudable de recuperar la realidad auténtica de estas imágenes. Quienquiera que fuese el creador del ciclo, tuvo que tener acceso a toda la sabiduría clásica sobre el calendario, tal como la que aparece en los *Fasti* de Ovidio o las *Saturnalia* de Macrobio y en otras fuentes más recónditas Los humanistas y astrólogos del siglo XVI habían comenzado de hecho a cotejar este material con gran meticulosidad, y tal vez en uno de sus representantes más característicos, Lu-

cas Gaurico, esté la clave de la mayor parte de estas imágenes[19].

A *Ianuarius* le representan, por supuesto, los «bíceps» de Jano, sosteniendo la llave (según Ovidio, *Fast.*, I, 99, debería llevarla en la mano izquierda). A su lado está el jeroglífico de la eternidad, la serpiente mordiéndose la cola, tan querida de los filósofos del Renacimiento. *Februarius* adopta la forma de un Fauno con dos antorchas, alusión indudable al *«Fauni sacra bicornis»* de las *Lupercalia* (Ovidio, *Fast.*, II, 268). «Y en febrero, durante doce días, toda la nación participaba en los sacrificios con antorchas de cera»[20]. A *marzo*, lógicamente, le representa Marte, pues de éste deriva su nombre, se nos dice, según muchos, aunque no todos[21]. *Abril* está ilustrado por el Nacimiento de Venus, pues según Macrobio interpretan algunos que el nombre deriva de una palabra griega que significa «espuma», de la cual surgió la diosa[22]. Para *mayo* se ha elegido otra de las muchas etimologías sugeridas por Macrobio y representado a Maya, la madre de Mercurio[23] (al que se ve entre sus brazos llevando el *caduceus*). Para *junio* prefirió también el asesor de Giulio la etimología que hace derivar su nombre de Juno a otras que pudieran haber resultado más dificultosas de ilustrar[24]. Para *julio* y *agosto* era obvio decidirse por Julio César y Augusto[25]. Pero a partir de aquí es evidente que la selección de imágenes adecuadas e inteligibles planteaba ciertas dificultades pues ¿cómo representar los sencillos guarismos expresados en los nombres de septiembre a diciembre, que ningún misterio ocultan? Parece que para *septiembre* y *octubre* aun encontró el redactor del programa asidero en Macrobio y otros textos, pues leemos que se hicieron en la Antigüedad clásica diversos intentos de dar a estos dos meses los

nombres de distintos emperadores. A Tiberio, Domiciano, Antonino Pío y Cómmodo les cupo tan efímero honor, y a alguno de ellos representa probablemente el emperador que ocupa el lugar de septiembre[26]. Para octubre podría haberse recurrido a una solución de esta línea, pues tanto Domiciano como Cómmodo trataron de inmortalizarse usurpando ese mes[27]. Para noviembre y diciembre, sin embargo, no había ninguna salida de este estilo, y por ello parece que se recurrió a una traducción de las labores tradicionales del mes a la *maniera antica*. No resulta tan difícil adivinar qué tipo de texto está detrás de la alegre escena de las labores del *noviembre* llevadas a cabo por *putti* alados. Para *diciembre* cabría pensar en una alusión traída más bien por los pelos que se encuentra en los escritos anteriormente mencionados de Lucas Gaurico, quien identifica ese mes con el mes egipcio de Choeac, «el que produce frutos»[28]. Pero sería preferible tener razones más sólidas que explicasen por qué se representó a este mes con unos «*putti* que recogen los frutos de un olivo», como dice un documento contemporáneo[29].

No es de estos múltiples ciclos de pinturas, sin embargo, de donde derivaba el nombre original de la sala en los documentos contemporáneos, sino de las máscaras de estuco dorado de dieciséis vientos que soplan en la habitación desde encima de cada uno de los medallones y separan la serena esfera de los cielos de las atormentadas escenas de la Tierra. ¿Son verdaderamente estos dieciséis vientos[30] el rasgo dominante de la sala o fueron estas máscaras, como las águilas de la habitación contigua, tan sólo la primera parte que se hizo de la decoración, y luego este conveniente nombre adoptado en los

documentos primitivos sobrevivió a las decoraciones pintadas?

Tampoco se le debe conceder demasiada importancia a este nombre, pues otro documento contemporáneo habla de la *«camera delli pianetti et venti»*[31], y a menos que supongamos que los planetas figuraban en una serie de tapices de los que no ha quedado rastro, debemos añadir esta referencia a la voluminosa colección de testimonios de que los secretos de la iconografía renacentista han cumplido de manera notablemente eficaz su misión de quedar en secreto.

Pese a todo hubo, sin duda, excepciones. Cuando Carlos V visitó el Palazzo del Te en 1530, mostró una enorme admiración por esta sala, que por entonces servía de cuarto de estar al marqués. Se nos dice que pasó allí una hora conversando con el cardenal Cibò, que quiso que se le explicara minuciosamente cada detalle y que tenía en alta estima la sala, y a su diseñador y a su inventor[32].

¿Quién fue ese inventor? En ausencia de pruebas documentales, no podemos más que aventurar una hipótesis. Tal vez haya sido el mismo Lucas Gaurico, en cuyos escritos hemos encontrado la clave de muchas de las representaciones de los meses. Aun sin este testimonio, que por sí solo no es demasiado concluyente, sería un fuerte candidato a que le tuviésemos por asesor astrológico de Federigo Gonzaga. Sabernos que este famoso astrólogo se hallaba en íntima relación con los Gonzaga[33]. Fue autor de un poema vaticinador del futuro de Mantua[34], pasó varios años en esa ciudad[35], e incluyó un consejo especial para Federigo en un pronóstico para el año 1526 —advirtiéndole que en el mes de junio le amenazaba un especial peligro procedente de sus dos ocupaciones favoritas, los caballos y las mujeres[36]. Lo que es más,

sabemos que en la primavera de aquel año, el año en que estaba planificándose el Palazzo del Te, Gaurico se escribía con el marqués y es probable que fuera también a Mantua[37]. En cualquier caso presentó a Fedcrigo la primera edición impresa del *De Rebus Coelestibus* de Bonincontri, ensalzándose en la dedicatoria como segundo Alejandro, César, Augusto, Héctor y Aquiles. Tal vez Pietro Aretino tuviera motivos para dedicar, a su vez, un pronóstico satírico para el año 1527 a Federigo Gonzaga en el que se burlaba de Gaurico y de sus predicciones astrológicas[38].

Por esta época fue cuanto Aretino ganó un asombroso ascendiente sobre el marqués prometiendo satisfacer su ansia vehemente de gloria personal y su predilección por las obras de arte eróticas[39]. ¿Es demasiado fantástico imaginar los espíritus de estos hombres, representantes que eran de dos aspectos contradictorios de la época, luchando por la supremacía en el mundo onírico y extrañamente opresivo del Palazzo del Te?[40]

El asunto del «Orión» de Poussin[*]

This was the vision, or the allegory:
We heard the leaves shudder with no wind upon them
By the ford of the river, by the deep worn stones,
And a tread of thunder in the shadowed wood;
Then the hunter Orion came out through the trees,
A tree-top giant, with a man upon his shoulder,
Half in the clouds…

(Esta fue la visión, o la alegoría:/ oímos estremecerse las hojas sin que el viento las moviera/ junto al vado del río, junto a las piedras profundamente desgastadas,/ y los pasos de trueno en el bosque tenebroso:/ luego el cazador Orión salió de entre los árboles/ un gigante que llegaba a las copas, con un hombre sobre los hombros/ medio en las nubes…).

Sacheverell Sitwell: «Landscape with the Giant Orion»[1].

Nos dice Bellori que de dos paisajes pintados por Poussin para M. Passart, el uno representaba «la historia de Orión, el gigante ciego, de cuyo tamaño da medida el hombrecillo que lleva en los hombros y le guía, mientras que otro le mira»[2]. Debemos al profesor Tancred Borenius la identificación y publicación de esta obra maestra, que se encuentra actualmente en el Museo Metropolitano de Nueva York (figura 131)[3]. Se diría que la extraña fábula del gigantesco cazador Orión, al que habían dejado ciego por intentar violar a la princesa Mérope en Quíos y que fue curado por los rayos del sol naciente, es un asunto muy tentador de ilustrar. Y sin embargo parece que Poussin fue el primer artista —si no el único— que lo pintó.

131. Nicolas Poussin: *Orión*. Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

Puede que la historia verdaderamente le atrajera, como sugirió Sacheverell Sitwell, «a causa de su carácter poético, y porque le brindaba ocasión de hacer un estudio de una figura gigantesca, mitad en la Tiera y mitad en las nubes, en el instante del amanecer», pero no obstante la idea de convertirla en asunto de un cuadro no se le ocurrió a él. Al parecer la concibió en primer lugar no un pintor, sino un hombre de letras, Luciano, ese fértil periodista de la Antigüedad tardía.

En su retórica descripción de una Sala Noble, enumera Luciano los frescos que adornan sus paredes:

> A esta sigue otra imagen prehistórica. Orión, que está ciego, lleva a Cedalión, y éste, a horcajadas en su espalda, le muestra el camino de la luz solar. El sol naciente está curando la ceguera de Orión, y Hefesto observa el episodio desde Lemnos[4].

Pocas dudas caben de que este pasaje es la fuente inmediata del cuadro de Poussin. Así pues, al igual que *La*

calumnia de Apeles de Botticelli o *La bacanal* de Tiziano, debe su origen a esa curiosa moda literaria de la Antigüedad clásica, la *ekphrasis*, que excitó la imaginación de los siglos posteriores con su detallada descripción de obras de arte clásicas reales o imaginarias.

Pero, aunque el pasaje de Luciano pueda servir para explicar la elección del tema de Poussin, no parece haber sido la única fuente literaria por él utilizada cuando comenzó a reconstruir el fresco clásico descrito por el autor griego. Pues al menos en un aspecto no concuerda plenamente el cuadro de Poussin con la descripción de Luciano: a Hefesto no se le representa «observando el episodio desde Lemnos», sino que le vemos aleccionando al guía que otorgó a Orión y señalando el camino del oriente, por donde el sol está a punto de salir. El papel de espectador lo desempeña otra divinidad, Diana, a la que se ve mirando tranquilamente desde una nube. La misma nube desde la que se asoma forma también un velo delante de los ojos de Orión, lo que parece dar a entender que existe una relación de algún tipo entre la presencia de la diosa y la desgracia del gigante. De seguro que Félibien percibía esta relación al describir el cuadro como *«un grand paysage où est Orion, aveuglé par Diane»*[5], olvidando que ninguna versión clásica del mito concuerda con esta descripción. No fue Diana quien cegó a Orión, por frecuente que hubiera sido el entremezclamiento entre las historias de la diosa cazadora y del gigante cazador. Se dice que éste la amó en su juventud, intentó violarla y ella le dio muerte por su crimen (o en otra versión por su baladronada de que iba a matar a todos los animales del mundo), transformándolo después en la imponente constelación del cielo nocturno en que pervive su nombre. No hay, sin embargo, ninguna ver-

sión clásica del mito que relacione a Diana con el episodio de la ceguera de Orión. En realidad es su intrigante aspecto, «una estatua de piedra silenciosa en el cielo abierto», lo que inspiró a Sacheverell Sitwell en sus enormemente imaginativas interpretaciones poéticas de la pintura centradas en torno a la impresión del poeta de que «desaparecerá del cielo en cuanto Orión recupere la vista». Sin embargo, la presencia de la diosa deja quizás de ser tan misteriosa si de los autores clásicos pasarnos a los libros de consulta a que Poussin pudo haber recurrido al tratar de familiarizarse más en profundidad con el mito aludido por Luciano.

En unos pocos versos de un poema satírico de Marston encontrarnos una sucinta enumeración de algunos de los libros de consulta que estaban de moda entre poetas y artistas:

> *Reach me some poets' index, that will show*
> Imagines Deorum, *Book of Epithets,*
> *Natalis Comes, thou I know recites,*
> *And makest anatomy of poesy.*
> (Alcánzame el índice de algunos poetas, en él figurarán/ *Imagines Deorum*, el libro de los Epítetos, Natalis Comes, sé que recitas,/ y haces la anatomía de la poesía[6]).

Al lector moderno que encamine sus pasos hacia obras como *Natalis Comitis Mythologiae* le resultará difícil relacionar este asombroso fárrago de erudición pedante y recopilación acrítica con el sereno mundo olímpico de Poussin[7]. Se ofrece aquí un muestrario de las versiones más apócrifas y extravagantes de las fábulas clásicas y pseudoclásicas, comentándolas como si de la definitiva sabiduría esotérica se tratase. El mismo subtitulo del libro de Comes: *Explicationis fabularum libri decem; in*

quibus omnia prope Naturalis et Moralis Philosophiae dogmata in veterum fabulis contenta fuisse perspicue demonstratur (Diez libros de explicaciones de fábulas, en los que se demuestra claramente que todas las doctrinas de la Filosofía Natural y Moral estaban ya contenidas en las fábulas de los antiguos), lo sitúa en esa amplia corriente de tradición que mantuvo viva la idea de que, para los iniciados, las viejas fábulas se revelan como representaciones simbólicas o alegóricas de los «arcanos» de la Historia Natural o de la Filosofía Moral[8].

El principal método empleado en este extraño arte hermeneútico es el de la etimología fantasiosa, que tanto exprimía el sonido y el significado de las palabras que las obligaba a revelar sus pretendidos secretos. Por fantásticas y abstrusas que nos parezcan hoy estas «interpretaciones», difícilmente puede negarse que satisfacen al menos uno de los principales requisitos que ha de cumplir una buena interpretación: mediante este método se reducen a un común denominador los elementos más dispares de un mito, y puede lograrse que hasta los episodios más contradictorios parezcan símbolos y manifestaciones diferentes de una «verdad oculta». En su interpretación del mito de Orión decidió Natalis Comes considerar sus diversos episodios a la luz de una historia apócrifa ligeramente repulsiva que habla de la procreación conjunta del gigante por parte de Neptuno, Júpiter y Apolo, historia que para Comes significa claramente que Orión representa un producto del agua (Neptuno), el aire (Júpiter) y el sol (Apolo). Armado con esta clave y una fantasiosa interpretación «científica» de los fenómenos meteorológicos, pasa audazmente a interpretar el conjunto de la leyenda como un velado símbolo de la in-

teracción de estos elementos en el origen y desarrollo natural del nubarrón:

> … a través del poder combinado de estos tres dioses surge el entramado de viento, lluvia y trueno que se llama Orión. Como la parte más sutil del agua que está rarificada queda en la superficie, se dice que Orión había aprendido de su padre a caminar sobre el agua. Cuando esta materia rarificada se expande y difunde por el aire, se habla de que Orión ha llegado a Quíos, lugar cuyo nombre deriva de «difusión» (pues *chéein* significa difundir). Y de que después trató de violar a Aerope[9] (sic) y fue expulsado del país y privado de sus luces —esto es porque esta materia debe atravesar el aire en derechura y ascender a las esferas superiores, y cuando la materia se difunde por esa esfera experimenta de algún modo el poder del fuego languideciente. Pues todo lo que es movido con un movimiento que no es el suyo pierde su poder, que va disminuyendo a medida que avanza.
>
> Orión es acogido con benevolencia por Vulcano, se acerca al Sol, ve restablecida su perdida salud y regresa luego a Quíos, lo que naturalmente no significa otra cosa sino la generación y destrucción cíclicas y mutuas de los elementos.
>
> Dicen que le mataron las flechas de Diana, por haberse atrevido a tocarla, ya que cuando los vapores han ascendido al estrato más elevado del aire, de modo que para nosotros es como si estuvieran tocando la Luna o el Sol, el poder de la Luna las reúne y convierte en lluvias y tormentas, derrumbándolos con sus flechas y haciéndolos caer; pues el poder de la Luna obra como un fermento que desencadena estos procesos. Y dicen por último que a Orión le mataron y transformaron en constelación del cielo, porque bajo este signo son frecuentes las tormentas, los vendavales y los truenos…[10]

En esta extraña «interpretación» Diana —La Luna y su poder— forma en verdad parte integrante del mismo proceso que está también simbolizado en el episodio de Quíos: el drama de la circulación del agua en la naturaleza.

Pero si leemos el texto de Natalis Comes delante del cuadro de Poussin, seguramente explica mucho más que la mera presencia de Diana en la escena. El estiradísimo nubarrón que el gigante está atravesando a grandes zancadas, que sale visiblemente de debajo de los árboles se

extiende por el valle, se recoge en el aire y toca los pies de Diana, esta nube no es otra que el mismo Orión en su significado esotérico «real». No podemos por menos de admirar la habilidad con que Poussin se las ha ingeniado para representar en un único cuadro los aspectos esotérico y exotérico del mito. Al no iniciado el nubarrón le parece una feliz solución pictórica, un truco racional que contribuye a dar la impresión de que la ceguera de Orión es una fase transitoria que concluirá cuando haya dejado atrás la bruma y se haya acercado al sol naciente. Para el círculo de eruditos acostumbrados a ver «las enseñanzas de la Filosofía Natural y Moral ocultas en las fábulas de la Antigüedad», la nube que se alza en el grandioso escenario representaba el conjunto del mito con el trasfondo de un plano más elevado: el drama eterno de la «mutua generación y destrucción de los elementos».

Formados como estamos en una concepción de las artes predominantemente visual, tal vez al principio no nos parezca demasiado recomendable una manera de ilustrar tan intelectual, y hasta sofisticada, que incorpora un comentario erudito en una representación de un mito clásico. En realidad si esta manera hubiera quedado puramente en un plano anecdótico, bien pudiera haber permanecido asimismo en el olvido el vínculo con la recopilación erudita de Natalis Comes. El verdadero logro del genio de Poussin lo constituye el hecho de que consiguiera convertir una curiosidad literaria en una visión viva, que su cuadro *exprese* en términos pictóricos lo que *significa* en términos de alegoría. Aun sin la ayuda de ninguna «clave» racional para su lenguaje emblemático, el cuadro siempre habría comunicado su significado interno al espectador sensible. De este «Paisaje de Pous-

sin» escribió Hazlitt, con extraña intuición, en sus *Table Talks*: «A su conjuro, las palabras se tornan imágenes, los pensamientos cosas»[11]; y el profesor Borenius, el redescubridor de la pintura: «el empleo que se hace de los términos de tierra, mar y ciclo sugiere el drama de la naturaleza, del cual los términos mitológicos no son más que símbolos»[12].

Leyendo el pasaje de Natalis Comes no puede caber la menor duda de que describe con gran literalidad la idea de Poussin sobre la pintura paisajística mitológica. Un artista como Poussin no hubiera hecho uso de la lectura alegórica del mito del humanista en su reconstrucción de la *ekphrasis* de Luciano de no aceptar esta concepción en su conjunto. También él veía en la antigua fábula de violencia y magia un «jeroglífico» velado y esotérico del discurrir cambiante de la naturaleza. Por ello el paisaje llegó a ser para él algo más que el escenario en que tenía lugar una historia extraña y pintoresca. Su significación más profunda lo elevaba por encima de la esfera de la panorámica realista o de los sueños arcádicos: se penetró del significado del mito; una visión y una alegoría de la Naturaleza misma.

Icones Symbolicae[*]
Las filosofías del simbolismo y su relación con el arte

INTRODUCCION

Escribiendo sobre la pintura alegórica en 1748, el abad Pluche hizo una observación que seguramente muchos estudiosos de esta rama del arte se habrán sentido movidos a respaldar: «*Puisqu 'un tableau n'est destiné qu'à me montrer ce qu'on ne me dit pas, il est ridicule qu 'il faille des efforts pour l'entendre... Et pour l'ordinaire, quand je suis parvenu a deviner l'intention de ces personnages mystérieux, je trouve que ce qu'on m'apprend ne valait guère les frais de l'enveloppe*»[1]. El docto abad abogaba aquí por la claridad en la ideación de alegorías de acuerdo con los gustos del siglo XVIII. Quería que las alegorías se ciñeran a unas imágenes fáciles de entender. Los críticos del XIX llegaron más lejos todavía[2], pues consideraban que las pinturas alegóricas eran una especie de pictografía en la que se traducía muy elaboradamente un lenguaje conceptual a imágenes convencionales, y por lo tanto las desaprobaban. El epíteto que más a menudo solían aplicar a una abstracción personificada era «pálido» o «anémico», y ¿quién iba a querer un arte que fuera cualquiera de estas cosas?

132. Maulberrsch: *Alegoría del Progreso y los Frutos de la Ciencia*. Techo de la Biblioteca, Monasterio de Mistelbach (Austria), 1760.

Educado como fui en Austria, estos epítetos siempre me han resultado desconcertantes, pues las personificaciones que abarrotan los techos de incontables iglesias y salones barrocos, encaramadas en alegre profusión sobre radiantes nubes, pueden parecer cualquier cosa menos

anémicas (figura 132). Fue estudiando estas suntuosas composiciones, de muchas de las cuales se conoce el programa, cuando por vez primera empecé a dudar del status que se suele atribuir a las personificaciones de antes de iniciarse la Era de la Razón[3]. ¿En verdad no cían más que meras pictografías decorativas? ¿No es posible que fueran concebidas como representaciones auténticas de los cielos en las que las ideas platónicas moraban junto a los ángeles? Por ello no fue sin considerable júbilo que, hojeando las páginas del *Thesaurus Antiquitatum* de Graevius, di con un texto del siglo XVII que parecía confirmar esta interpretación. Se trataba de una charla o sermón titulado *Icones symbolicae*, del que era autor Christophoro Giarda, un profesor bernabita de retórica, en el que se ensalzaba la representación de dieciséis «Disciplinas» o Artes Liberales (figuras 133 a 136) que ornaban la sala de lectura de la recién edificada College Library[4]. Antes de explicar los emblemas y atributos de estas imágenes, hacía Giarda un panegírico del arte de idear imágenes simbólicas. Pese a su altisonancia barroca, llega a presentar una doctrina coherente y explícita que confirma que en 1626, para Giarda, las personificaciones no son tan solo traducciones de palabras a imágenes, una especie de mensaje gráfico pensado para fastidiar y exasperar al visitante impaciente. «A ellas debemos», afirma, «que el espíritu desterrado del cielo a la oscura cueva del cuerpo, sus acciones mantenidas en cautiverio por los sentidos, pueda contemplar la belleza y forma de las Virtudes y Artes, divorciadas de toda materia y sin embargo bosquejadas, bien que no perfectamente expresadas, en cobres, y por ende sentirse animado a amarlas y desearlas de modo aun más ferviente»[5].

133-134. *Sacra Theologia*; *Rhetorica*. Grabados de C. Giarda, *Icones Synibolicae*, Milán, 1626.

135-136. *Historia*; *Mathematica*. Grabados de C. Giarda, *Icones Symbolicae*, Milán. 1626.

En la primera versión del ensayo que tiene delante el lector, traté de demostrar que Giarda quería en verdad decir lo que decía, y ello por tanto corroboraba mi suposición de que se consideraba que estas imágenes representaban las Ideas platónicas[6]. Que yo sepa, esta interpretación no se ha visto contradicha, e incluso he descubierto algunos nuevos textos que parecen reforzarla. Pero al ponerme otra vez a considerar los problemas planteados por la pregunta del abad Pluche, tengo la impresión de que el platonismo es tan sólo una más de las causas que explican la ubicuidad de las personificaciones en el arte, la poesía y la retórica occidentales. No es que en el ensayo original hubiera pasado del todo por alto las demás, pues dedicaba unas palabras tanto a la concepción aristotélica de la imagen didáctica como a la continuada influencia de la mitología en el arte, pero sería posible presentar estas alternativas con algo más de claridad con ayuda de textos pertinentes y llegar así a una mejor comprensión de las corrientes de pensamiento contrapuestas y complementarias que han influido demostrablemente en las ideas que acerca del simbolismo se han venido sucediendo hasta nuestros mismos días.

Una cosa es clara: resulta imposible abordar una cuestión de este tipo a menos que estemos dispuestos a abandonar los tópicos comúnmente admitidos en torno a las funciones de la imagen. Estamos acostumbrados a trazar una tajante distinción entre las funciones de representación y de simbolización. Una pintura puede *representar* un objeto del mundo visible, una mujer con una balanza o un león, y puede también *simbolizar* una idea. Para los versados en los significados convencionales vinculados a estas imágenes, la mujer de la balanza simbolizará la Justicia, y el león el Valor o el Imperio británico, o cual-

quier otro de los conceptos que en nuestras tradiciones simbólicas se vinculan convencionalmente con el Rey de los Animales[7]. Pensándolo con mayor detenimiento, tal vez estemos dispuestos a conceder la posibilidad de otro género de simbolismo, no convencional sino privado, en virtud del cual una imagen puede convertirse en expresión de la mente consciente o inconsciente del artista. Para van Gogh el huerto en flor puede haber sido un símbolo de la recuperación de su salud[8]. Estas tres funciones comunes de las imágenes pueden estar presentes en una imagen concreta: un motivo de un cuadro de El Bosco puede *representar* un navío destrozado, *simbolizar* el pecado de la gula y *expresar* una fantasía sexual inconsciente por parte del artista, pero para nosotros los tres niveles de significado quedan claramente separados.

Sin embargo, en cuanto abandonamos el terreno del análisis racional nos damos cuenta de que estas distinciones tajantes ya no se tienen en pie. Sabemos que en las prácticas mágicas la imagen no solo representa a un enemigo, sino que puede tomar su lugar (la misma palabra representar sigue teniendo este doble sentido). Sabemos que el «fetiche» no sólo «simboliza» la fertilidad, sino que la «posee». En resumen, nuestra actitud hacia la imagen está inextricablemente ligada a nuestra concepción del universo. Cualquier estudioso de la función religiosa de las imágenes sabe lo compleja que puede ser esta actitud: «entre la fe del campesino, que tomaba la animación del ídolo en su sentido realista más grosero, y la fe del hombre letrado para el que las ceremonias de culto expresaban meramente de una forma simbólica que en alguna parte existía cierto poder invisible que se complacía en recibir el homenaje de los hombres, puede haber un número indefinido de matices intermedios…

nos damos cuenta hoy más que antes de que en la mente del hombre se dan diversos niveles y de que, por debajo de una teoría intelectual coherente, puede seguir subsistiendo una creencia inconsistente con ella y ligada muy íntimamente a sentimientos y deseos inconfesados». Estas palabras de Edwyn Bevan sobre la actitud de Horacio y su época ante la cuestión de los «ídolos» son aplicables a la totalidad de nuestra esfera de investigación[9]. Pues allí donde no hay una clara barrera que separe el mundo material y visible de la esfera del espíritu y de los espíritus, no sólo es posible que los distintos significados de la palabra «representación» queden desdibujados, sino que la relación entre imagen y símbolo adopte globlamente un aspecto diferente. A la mentalidad primitiva le resulta sin duda muy difícil establecer la diferencia entre representación y símbolo. Warburg llamó *Denkraumverlust* a esta tendencia de la mente humana a confundir el signo con la cosa significada, el nombre con sus portadores, lo literal con lo metafórico, la imagen con su prototipo[10]. Todos nos sentimos inclinados a «regresar» en un momento dado a etapas más primitivas y experimentar la fusión entre la imagen y su modelo o el nombre y su portador. Nuestro lenguaje, de hecho, favorece la existencia de esa zona crepuscular entre lo literal y lo metafórico. ¿Hay quien pueda decir en todo momento donde empieza lo uno y termina lo otro? Puede que una expresión como «una pesada carga» sea una metáfora muerta, pero un orador o un caricaturista pueden insuflarle vida con la mayor facilidad[11]. Cuando Marx principiaba su *Manifiesto Comunista* con la famosa frase: «Un fantasma recorre Europa, el fantasma del comunismo», no pretendía que creyéramos en fantasmas o espectros pero lograba con este viejo recurso retórico dar más

viveza a la idea. Es un hecho que en los idiomas indoeuropeos se da una tendencia hacia esta particular figura que llamamos personificación, pues muchos de ellos dotan a los nombres de un género que los hace indistinguibles de los nombres de las especies vivas[12]. Los nombres abstractos forman invariablemente en griego y en latín el género femenino, con lo que queda abierto el camino para que el mundo de las ideas se pueble de abstracciones personificadas tales como la *Victoria*, la *Fortuna* o la *Iustitia*. Pero, antes de investigarlas con demasiada pedantería, ¿no convendría recordar que la civilización ha creado una zona especial en la que se nos prohíbe hasta plantear esta cuestión, la zona de la «ficción», que es también la del arte? No se puede entrar en este reino sin a la vez entrar en el convenio que Coleridge calificó de «suspensión voluntaria de la incredulidad». Se podría alegar que nuestra experiencia del arte es por entero independiente de lo que tengamos por cierto. Es improbable que nos venga a la mente la meteorología o la teoría cinética de los gases cuando Icemos la *Ode to the West Wind* de Shelley. Lo que importa aquí es si el poeta puede hacernos creer que el Viento del Oeste es el «aliento del ser de otoño» y puede responder a la invocación «¡oh, escucha!». Para el crítico moderno, en otras palabras, el problema de las personificaciones y en realidad de todo simbolismo en el arte es de índole más estética que ontológica. Lo que le interesa es más lo que expresa el símbolo que lo que significa. Quizás la Estatua de la Libertad de Bartholdi le parezca una «pálida abstracción» y vea sin embargo en *La libertad guiando al pueblo* de Delacroix una perfecta expresión de la lucha por la libertad (figura 137).

137. Delacroix: *La libertad guiando al pueblo*. París, Louvre.

En contraste con el esteta, al estudioso del contenido le interesa más el nombre de una personificación determinada que la cuestión de su realidad o irrealidad. Nuestra pregunta tampoco le concierne. Pocos historiadores, que yo sepa, se han quebrado la cabeza pensando en el extraño modo en que la literatura y el arte occidentales han preservado el peculiar hábito del mundo antiguo de «hipostasiar» conceptos abstractos, e incluso no han sido muchos los que se han preguntado si existirán modos de pensamiento análogos fuera de esta tradición[13]. Este ensayo trata de investigar el trasfondo intelectual de esta evolución. Pero aun así, tal vez no convenga sumergirse en estas abstractas y abstrusas discusiones sin recordar al lector las potencialidades artísticas del género que con tanta exuberancia floreció en la mis-

ma época en que *letterati* como Ripa y Giarda se aprestaban a justificarlo filosóficamente.

I LA PERSONIFICACIÓN DE LAS IDEAS

138. Rubens: *Los honores de la guerra*. Florencia, Palazzo Pitti.

No son muchas las grandes obras del género cuya clave nos haya dado el mismo artista. Una de las Pocas es una pintura de Rubens de 1637-1638 que está en el Palazzo Pitti y es conocida con el nombre de *Los horrores de la guerra* (figura 138). La pintó para el Gran Duque de Toscana y el artista refirió de memoria su contenido en una carta al pintor Justus Sustermans, que según parece le había pedido una explicación detallada:

> La figura principal es Marte —escribe Rubens— que, dejando abierto el Templo de Jano (que era costumbre romana tener cerrado en tiempos de paz), avanza con el escudo y la espada manchada de sangre, amenazando a las naciones con un gran estrago y sin prestar la menor atención a Venus, su mujer, que con caricias y abrazos trata de contenerte, acompañada de sus Cupidos y amorcillos. Por el otro lado tira de Marte la Furia Alecto, que lleva una antorcha en la mano. No lejos están los monstruos que representan la Peste y el Hambre, compañeros inseparables de la guerra; yace en el suelo una mujer con un laúd roto, que representa la armonía, incompatible con las discordancias de la guerra; hay también una Madre con su hijito en brazos, que denota la fecundidad, generación y caridad

pisoteadas por la guerra, que todo lo corrompe y lo destruye. Hay además un arquitecto en el suelo, con sus instrumentos en la mano, para dar a entender que lo edificado para la comodidad y ornamento de una ciudad es derribado y reducido a ruinas por la violencia de las armas. Creo, si bien recuerdo, que también puede verse en el suelo, bajo los pies de Marte, un libro y unos dibujos en papel, para dar a entender que pisotea también la literatura y las demás artes. Hay asimismo, creo, un haz de flechas con la cuerda que las une desatada, que cuando están unidas son el emblema de la Concordia, y también pinté, tirado junto a ellas, el caduceo y el olivo, el símbolo de la paz Esa lúgubre Matrona vestida de negro y con el velo rasgado, despojada de sus joyas y de cualquier otro adorno, es la infeliz Europa, afligida por tantos años de rapiña, ultrajes y miseria que, como tan perjudiciales resultan para todos, no necesitan ser especificados. Su atributo es ese globo que sostiene un *putto* o genio y remata un copete que representa el orbe cristiano. Esto es cuanto puedo decirte[14].

A primera vista dudaría uno de encuadrar esta composición entre las pinturas «alegóricas». ¿No es más bien mitológica?

Después de todo, las principales figuras son habitantes del antiguo Olimpo, Venus, la diosa del amor, y Marte, el dios de la guerra. ¿No debiéramos entonces considerar el cuadro una ilustración en la que se representan unos seres ficticios, que en tiempos se creyó tenían existencia real, en su forma imaginaria, igual que en tantos otros cuadros mitológicos? Pero sabemos que ni siquiera en la Antigüedad se puede establecer una distinción entre los dioses concebidos como seres demoníacos y su papel de personificaciones y metáforas. Cupido no es tan solo el «dios del amor», sino que representa el Amor en la misma medida en que Minerva representa la Sabiduría. Y la composición de Rubens recuerda ciertamente una evocación simbólica de los dioses de este estilo. Lucrecio, el mismo poeta que proponía el atomismo epicúreo como antídoto del miedo a los dioses, principia su poema con una invocación a Venus, encarnación de la fertilidad de la Naturaleza, para que seduzca a Marte y lleve de esta

forma la paz a los romanos. Rubens no tuvo más que invertir la imagen y mostrarnos a un Marte poco dispuesto a dejarse convencer, esparciendo los horrores de la guerra entre las naciones. Al obrar de esta manera estaba inspirándose desde luego en las convenciones de las composiciones alegóricas que venían desarrollándose desde hacía mucho tiempo en los contextos de los espectáculos y pinturas políticas. Así por ejemplo, en 1578, sesenta años antes del cuadro de Rubens, Tintoretto había expresado una idea semejante en una pintura para el Palacio Ducal de Venecia (figura 139) en la que es Minerva la que aleja a Marte de una Pareja de personificaciones que para Ridolfi representan la Paz y la Abundancia[15].

139. Tintoretto: *Minerva conteniendo a Marte*. Venecia, Palazzo Ducale.

Los asuntos, los libretos de los cuadros, son ciertamente parecidos, pero diferentes, y no sólo en estilo. Las figuras de Tintoretto actúan y se comportan como perso-

nificaciones más que como seres convincentes. Rubens sabía convertir una idea en un drama humano. Rebosante como estaba de sabiduría clásica, podía fundir el mensaje de Lucrecio con una situación tomada de la historia de Venus. Venus había suplicado a uno de sus amantes que no la abandonara en pos de empresas más peligrosas, y esta historia de Venus y Adonis, que posteriormente perecería al ir a cazar el jabalí, la habían pintado Tiziano y el mismo Rubens (figura 140). Es este detalle que añade verosimilitud a la escena el que despliega Rubens ante nuestros ojos. Es una Venus real que suplica a un Marte real, y este nivel de realidad ficticia permite también al pintor explotar una de las posibilidades artísticas más importantes del género: puede caracterizar a ambos protagonistas de modo que nos transmitan con inmediatez real lo que él piensa sobre las bendiciones de la paz y los horrores de la guerra. Su Marte no es un guerrero heroico, sino un carnicero brutal de porte y fisonomía más bien estúpidos —¿y no es una estupidez dejarse arrastrar por la Furia Alecto lejos de los brazos de Venus? La Furia es un demonio. ¿Es por tanto «real»? Más o menos como las aterrorizadas mujeres que se agazapan bajo el brutal ataque, de una de las cuales dice Rubens que se trata de «una madre con su hijito en brazos, que representa esa fecundidad, generación y caridad pisoteadas por la guerra, que todo lo corrompe y destruye». Recordamos también al arquitecto con sus instrumentos que yace postrado denotando las ruinas de la guerra. Él es indudablemente un ser humano real que sustenta un significado simbólico, igual que son a un tiempo reales y simbólicos su libro y los dibujos que vemos a Marte pisotear.

140. Rubens: *Venus y Adonis*. Leningrado, Ermitage.

¿Y qué decir respecto a esa «lúgubre matrona» que es la infeliz Europa? ¿Cuál es su status ontológico? Decimos que es una personificación, pero en la Antigüedad bien hubiera podido pasar por una divinidad. Las *Tyche* o encarnaciones de ciudades, provincias y reinos tales como Roma no se entendían ciertamente como meras abstracciones: se les construían templos y ofrecían sacrificios. En la medida en que se creyera en Marte o Alecto, Europa podía también ser acreedora a un status similar. El vigor de la tradición en la que Rubens se inspiró deriva precisamente del hecho de que esas divinidades imaginadas como humanas, demasiado humanas incluso, se conviertan en personificaciones que están lejos de ser «anémicas».

Nadie se atrevería a decir si la Peste y el Hambre son dioses cuyo favor pueda obtenerse mediante sacrificios, demonios que haya que temer y exorcizar, o meras abs-

tracciones. Sin embargo Rubens los representa como «compañeros inseparables de la guerra» y se atuvo escrupulosamente a las antiguas prácticas en tales materias. Nos dice Homero que la Fuga es la compañera del Pánico (*Iliada* IX, 2) y que el Pánico es hijo de Ares (*Iliada* XIII, 299)[16]. Mientras nosotros nos inclinamos a pensar que una divinidad es un ser con una existencia independiente y que una personificación es una figura simbólica, dotada de emblemas distintivos que la hacen reconocible, Rubens, en consonancia con la tradición, ignora tal distinción. No sólo puede convertir los dioses en personificaciones vívidas y las personificaciones en demonios que interactúan libremente con seres humanos reales tales como arquitectos o madres de luto, sino que puede hasta mezclar objetos reales tales como libros y dibujos con emblemas que originariamente fueron concebidos como «atributos» o personificaciones. Recordemos «el haz de flechas con la cuerda que, cuando están unidas, es el emblema de la Concordia y… junto a ellas, el caduceo y el olivo, símbolo de la Paz». El emblema de la Concordia, desde luego, deriva de una demostración de la fuerza de un haz, en otras palabras, de un símil o comparación; el caduceo es la vara de Mercurio, y la rama de olivo es un símbolo convencional de la Paz.

Seguramente no se necesita ningún argumento especial para darse cuenta cabal de lo perfectamente que, en este caso, se ha traducido el mensaje intelectual a forma visual. Los que sólo ven «lo que entra por los ojos» pueden también disfrutar del drama y hasta percibir el horror de la escena, pero leyendo la carta de Rubens delante del cuadro hasta los ojos pueden captar más cosas. Comprendemos que Benedetto Croce, al insistir en divorciar retórica y arte[17], levantó un formidable obstácu-

lo en el camino que lleva a comprender las artes del pasado, pues es el caso que precisamente la teoría antigua desconoce esta distinción. La poesía podía ser didáctica, y la enseñanza y el sermón poéticos. El cuadro de Rubens ilustra perfectamente esta fusión: enseña y predica las bendiciones de la paz y los horrores de la guerra poniéndonos el contraste delante de los ojos.

Fue esta concepción del arte la que mantuvo viva la tradición de la mitología antigua y de la personificación a lo largo de los siglos cristianos. Permitió y hasta impuso al poeta, al orador y al artista cultivar la facultad mitopoética y conjurar la presencia viva de cualquier noción que a la mente lógica se le apareciera como un «concepto». Esta expresiva evocación de un concepto podía también contribuir a explicarlo, igual que la explicación podía a su vez ayudar a la imaginación a alcanzar una expresión más perfecta.

Existe una forma artística que ilustra convenientemente este tipo de interacción estética: la de la música en su relación con el texto. Un mismo libreto o unas mismas palabras de la liturgia a las que compositores distintos ponen música pueden ser algo inerte o cobrar vida. No es de extrañar que los amantes de la música piensen a veces que las palabras resultan indiferentes y que es la música la que comunica el significado. Pero conviene recordar que ese término del que tanto se abusa es muy resbaladizo. Es mejor restringir su aplicación a las afirmaciones o proposiciones del lenguaje «discursivo», en el que puede manejarse con confianza la palabra «significado». La oración *Dona nobis pacem*, para no alejarnos demasiado del mensaje del cuadro de Rubens, tiene un sentido que puede ser analizado y traducido. Esto es precisamente lo que hizo Beethoven al titular la oración en

su *Missa solemnis, «Bitte um inneren und äusseren Frieden»* (petición de paz interior y exterior). Sacó a relucir las consecuencias de estos significados al introducir (desarrollando una idea de Haydn) una música militar que se ve interrumpida por un grito de angustia. Pero esta invención dramática, como la de Rubens, sólo puede llegar a su consumación artística pasando por nuestra comprensión del contenido y el contexto del mensaje.

Ser conscientes de esta necesaria interacción no tiene por qué hacernos menos receptivos a la música sin palabras, igual que enterarse del asunto del lienzo de Rubens no tiene por qué insensibilizarnos a los esplendores de sus paisajes. Quizás pueda discutirse si la «música absoluta» o el paisajismo hubieran alcanzado la misma altura de no ser por las enseñanzas del arte simbólico. En lo que sigue habremos de ocuparnos de las tradiciones e ideas que sirvieron de punto de partida a los artistas en la misma medida en que la liturgia y los libretos sirvieron a los compositores. Pero quizás el recorrido de tan arduo camino nos ayude a apreciar más cabalmente los logros de los maestros.

II LA TRADICIÓN DIDÁCTICA

La sociedad de los conceptos

El modo más sencillo en que el arte y la retórica podían explotar la moda de la personificación sigue íntimamente ligado con la mitología. Hemos visto que Homero llama al Pánico hijo de Ares, y el parentesco no ha dejado de ser una de las metáforas básicas utilizadas para expresar relaciones entre conceptos. Las Musas son las hijas de la Memoria y a la pintura y a la poesía se las llama Artes Hermanas. Mozart, hablando de los libretos, exigía que el texto fuera «el hijo obediente» de la músi-

ca[18], La Verdad, como sabemos, es la hija del tiempo, y la Prudencia, según un proverbio alemán, la madre de la sabiduría[19].

141. Arboles de virtudes y vicios. De *De Fructibus carnis et spiritus*. Salzburgo, Stadtbibliothek. Manuscrito del siglo XII. Sign. V, 1, H. 162, fol. 75v. y 76r.

El amor al sistema característico del didactismo medieval ha inspirado la creación de árboles genealógicos completos que ilustran la dependencia mutua de los conceptos lógicos. En el «árbol» de los Vicios el Orgullo es la raíz de todo mal, en tanto que el correspondiente juego de virtudes deriva de la Humildad (figura 141)[20]. Tales ilustraciones se aproximan extraordinariamente al diagrama didáctico, las personificaciones están totalmente subordinadas a la idea y pueden ser reemplazadas sin dificultad por meros rótulos verbales.

Una de las características más fascinantes de este modo de pensamiento es que demuestra la afinidad entre el

pensamiento abstracto y la visualización artística. La misma palabra que he usado, «afinidad», prueba que nuestro discurso expositivo sigue saturado de metáfora: podía haber hablado de «parentesco», o de un «vínculo» o un «espectro» entre los dos, podía haber invocado la metáfora espacial de la «proximidad» o la formulación más suave de una «estrecha relación»; en todos y cada uno de los casos no habría dejado de sugerir una imagen concreta para comunicar al lector que la personificación es un producto del pensamiento y de la imaginación a la vez

Hemos de dejar a futuros exploradores la misión de establecer los sistemas de parentesco de esta extraña tribu y averiguar la manera de reemplazar la imagen de la familia por otros modelos sociales de coordinación o subordinación que expliquen la relación entre conceptos. «La lengua», dijo Karl Kraus, «es la madre, no la criada del Pensamiento»[21]. Tanto el compañerismo como la servidumbre son en verdad tan frecuentes en la sociedad de los conceptos como los términos del parentesco. Recordemos que para Rubens el Hambre y la Peste son «compañeros inseparables» de la Guerra, y que dos mil años antes el pintor de un jarrón griego representó a Afrodita con sus compañeras o criadas y sirvientes (figura 142), que llevan las inscripciones: Eros, Harmonia, Peitho (Persuasión), Kore (Doncella), Hebe (Juventud) e Himeros (Añoranza)[22].

142. *Afrodita y sus compañeros*. Epinetron del pintor de Eretria. Atenas, Museo Nacional.

A diferencia de Rubens, sin embargo, el pintor griego no se ha esforzado demasiado por ponernos estos conceptos delante de los ojos. En realidad hay quien ha señalado que algunas inscripciones están mal colocadas; como el otro lado del jarrón representa el matrimonio de Akestes, tal vez se pretendiera que la composición representara las bodas de Armonía, que sería la mujer sentada, y los nombres de Core y Peitho debieran de estar al otro lado, de modo que a la «Persuasión» se la viera hablando con la Armonía. Aun así la pintura podría representar cualquier boda. Sin rótulos nada diría. Necesita del texto más que Rubens.

Lo mismo ocurriría, posiblemente, con la primera composición de este tipo de que tenemos conocimiento en el arte griego, el llamado Cofre de Kypselos, que según Pausanias estaba en el Templo de Fiera de Olimpia y que se cree data del siglo VII a. C.[23]. La caracterización no puede haber sido muy vívida en ese período de arte arcaico, pero si damos crédito al autor el significado lo transmitía no solamente la inscripción, sino también el aspecto de la personificación:

> En la segunda zona del cofre… está representada una mujer que lleva un niño blanco dormido en el brazo derecho, y en el izquierdo, de manera semejante, uno negro… la leyenda dice, y en realidad hubiera uno podido

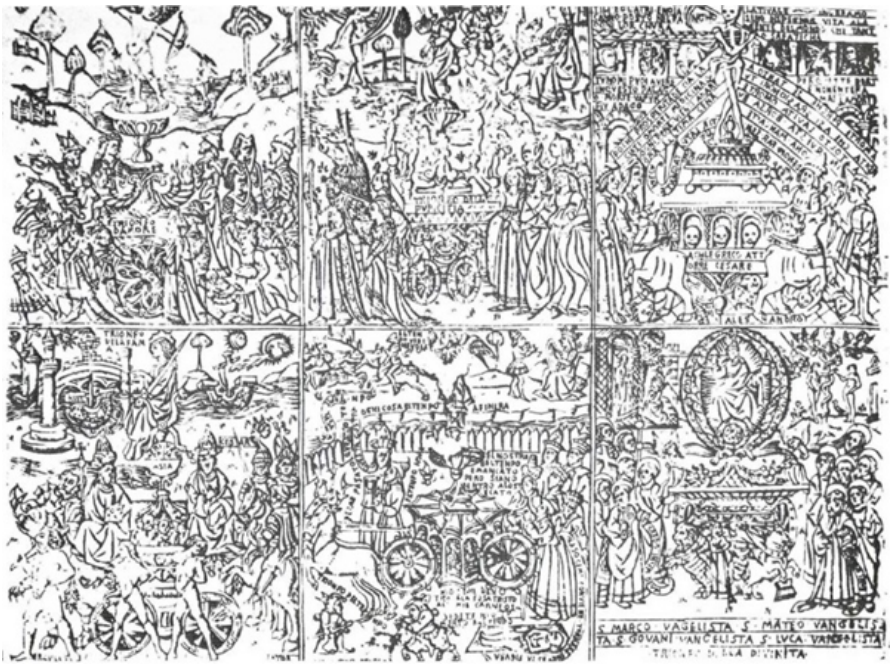
figurárselo sin leyenda, que es la Muerte con el Sueño y la Noche, madre adoptiva de ambos.

Una hermosa mujer arrastra a otra fea, estrangulándola con la mano derecha, al tiempo que la golpea con una vara que lleva en la izquierda: es la Justicia luchando contra la Injusticia.

Tenemos aquí el primer ejemplo de una forma sintáctica más generalizada que la del parentesco y la amistad. Una y otra vez se ha expresado la oposición de conceptos a través de sus personificaciones, a las que se presenta en conflicto, como en una lucha física. La Edad Media heredó esta moda por la vía de la Psicomaquia de Prudencio, en la que las Virtudes y los Vicios libran diversas batallas campales, pero ni Prudencio ni sus ilustradores medievales (figura 146) fueron mucho más allá de poner nombre y rótulo a los protagonistas de sus luchas.[24] Cierto es que las virtudes son más dignas y tal vez más hermosas que sus malvadas oponentes —un contraste señalado ya por Pausanias—, pero en conjunto la epopeya sigue estando más próxima a un diagrama de teología moral que a la escenificación de conflictos psicológicos.

146. *Pudicitia y Libido*. De un manuscrito ilustrado de Prudencio del siglo XI. Londres, British Museum, manuscrito Add. 24199, fol. 6r.

Gracias a esta obra maestra de la crítica que es *The Allegory of Love*[25] de C. S. Lewis, resulta innecesario detenerse en este aspecto de la tradición medieval, cuya importancia es en cualquier caso mayor para la historia de la literatura que para la del arte. No es que no se solicitara repetidamente de los artistas que representaran la lucha de distintas personificaciones. Lo fundamental es que en esta tradición concreta rara vez podía prescindirse del rótulo o la filacteria.



143. *Seis Triunfos de Petrarca* (Amor, Castidad, Muerte, Fama, Tiempo, Divinidad). Grabado florentino del siglo XV. Londres, British Museum.

Pese a ello sería de interés investigar los recursos de este lenguaje simbólico para expresar relaciones más complejas que las de simple parentesco, amistad u hostilidad. Petrarca se valió de una cadena de triunfos para establecer una jerarquía de valores, con el Amor triunfante sobre el que triunfan a su vez la Castidad, la Muerte, la Fama, el Tiempo y la Eternidad (figura 143). Ru-

bens nos recuerda que una acción dramática puede expresar ideas aún más ricas, como la de Venus tratando de contener a Marte, cuyo proceder es causa de las lamentaciones de Europa. Pero ni siquiera Rubens, no lo olvidemos, podía prescindir del todo de ese otro recurso del arte simbólico, el emblema o atributo, como atestigua ese haz de flechas tirado, roto e inútil, puesto que la concordia ha desaparecido.

Los atributos

Los «atributos», al igual que otras características de las personificaciones, tienen sus raíces en la mitología. Júpiter esgrime el rayo y Minerva el escudo con el Gorgoneion. Puede decirse que estas señas de identidad son residuos de la ilustración: se imagina a Zeus en su calidad de Tonante, Aterías ha triunfado sobre el monstruo. Parece como si la necesidad de intelectualizar los atributos hubiera surgido a la vez que el deseo de racionalizar la mitología, pues en cuanto se vio en los mitos unas fábulas que ocultaban y revelaban a la vez la verdad sobre la naturaleza, debió de surgir la necesidad de explicar en términos simbólicos no sólo la actuación, sino también el aspecto exterior de los dioses. Puede ser incluso que esta necesidad se remonte a una época en que se había olvidado ya el significado de ciertas imágenes cúlticas antiguas y en que los sacerdotes locales se veían obligados a explicar su apariencia física al peregrino o turista curioso. Sea como fuere, en la explicación simbólica de los atributos que llevaba un dios está el origen de un género poético de innegable importancia para el tema que nos ocupa. Rudolf Pfeiffer[26] ha reconstruido brillantemente uno de los arquetipos de este género a partir de un papiro fragmentario que contenía un poema de Calimaco, poniendo de manifiesto que un conjunto de pre-

guntas y respuestas que en él figura está relacionado con la imagen del Apolo délico. Preguntado el dios por la razón de sus atributos, responde: «¿Por qué llevas, oh Cintio, el arco en la mano izquierda, y en la derecha las atractivas Gracias?». Replica, según la reconstrucción de Pfeiffer, que para castigar a los imbéciles por su insolencia lleva el arcó, «pero a las buenas gentes les tiendo la mano con las Gracias. Llevo el arco en la mano izquierda porque soy tardo en castigar a los mortales, las Gracias en la derecha, pues siempre estoy dispuesto a distribuir lo placentero». Pfeiffer ha puesto de relieve lo notablemente firme que permanece este tipo de interpretación. En su viaje a Liliput, describe Swift una imagen de la Justicia «con una bolsa de oro abierta en la mano derecha y una espada envainada en la izquierda para mostrar que está más dispuesta a recompensar que a castigar». Pero más importante aún que la persistencia de este concepto concreto es la continuidad del método por el que se explican los atributos de dioses y personificaciones.

Propercio, por ejemplo, en una imitadísima elegía, explica la esencia del Amor describiendo la imagen de Cupido, fundiendo así la imagen mítica con la personificación de una fuerza psicológica:

QUICUMQUE ILLE FUIT, PUERUM QUI PINXIT AMOREM
NONNE PUTAS MIRAS HUNC HABUISSE MANUS?
IS PRIMUS VIDIT SINE SENSU VIVERE AMANTES,
ET LEVIBUS CURIS MAGNA PERIRE BONA
IDEM NON FRUSTRA VENTOSAS ADDIDIT ALAS,
FECIT ET HUMANO CORDE VOLARE DEUM:
SCILICET ALTERNA QUONIAM IACTAMUR IN UNDA,
NOSTRAQUE NON ULLIS PERMANET AURA LOCIS
ET MERITO HAMATIS MANUS EST ARMATA SAGITTIS,
ET PHARETRA EX UMERO GNOSIA UTROQUE IACET:

ANTE FERIT QUONIAM, TUTI QUAM CERNIMUS HOSTEM,
NEC QUISQUAM EX ILLO VULNERE SANUS ABIT…

(Quienquiera que fuera el primero que representó al Amor en forma de niño, convendrás sin duda en que tuvo una mano maravillosa Fue el primero en darse cuenta de que la vida de los amantes carece de razón y de que se pierden grandes bienes por sus pequeñas preocupaciones. También le dotó de alas por sólidas razones, haciéndole volar por entre los corazones de los hombres, pues en verdad nos vemos sacudidos por las olas agitadas y el viento que nos impulsa es constante. Lógico resulta asimismo que su mano esté armada con flechas y que le cuelgue de los hombros la aljaba cnossia. Pues nos hiere desde lejos cuando nos creemos a salvo del enemigo, y nadie sale ileso de la herida que le infiere.[27])

El tono alegre de esta meditación sobre el amor no necesariamente ha de estar en contradicción con la seriedad del objetivo del género. Propercio ensalza las «maravillosas manos» del artista que fue el primero en crear esta imagen del dios del amor. Las características visibles son otras tantas metáforas de la naturaleza del amor: su infantilismo, su impaciencia, sus heridas. Constituyen, en cierto modo, el lenguaje secreto a través del cual el mismo dios da a conocer su esencia al iniciado.

Lo que aquí está en juego queda más explícito en otro famoso epigrama sobre una imagen, la que representa un ser del reino intermedio entre la divinidad y la abstracción, la *Ocassio* u oportunidad Este poema de Ausonio, tanto en su forma dialogada como en su contenido, es una imitación fiel de un epigrama griego sobre el *Kairos*, el momento adecuado,

¿De quién es esta obra? —Es de Fidias, que hizo la estatua de Palas y también la de Júpiter. Yo soy su tercera obra maestra; yo soy la diosa que unos pocos conocen por Oportunidad —¿Por qué vas encima de una rueda? —Porque no puedo quedarme en el mismo sitio. —¿Por qué llevas sandalias con alas? —Porque vuelo. Cualquier cosa que Mercurio haga prosperar yo me la llevo si quiero.

Te tapas la cara con cabellos. —No quiero que me reconozcan. Pero ¿por qué en la parte posterior de la cabeza no tienes pelo? —Para que no

me puedan sujetar cuando huyo. —¿Quién te acompaña? —Que ella te lo diga. —Te pregunto, ¿quién eres? —Soy la diosa a la que ni siquiera Cicerón nombró, la diosa que impone castigos por lo que se hace y no se hace, y luego se lamenta; por ello me llaman Remordimiento. —Explícame entonces ¿qué hace contigo? —Cuando yo me voy ella queda permanece con aquellos junto a los que yo paso, y tú mismo, mientras formulas tus preguntas y te dilatas en la conversación, acabarás por darte cuenta de que me he escapado de tus manos[28].

La descripción y la definición en el arte medieval

La historia de la literatura, del arte, y hasta de la propaganda política y del espectáculo en Europa hubieran sido muy diferentes de no haber heredado esta técnica perfeccionada en la Antigüedad Resultaba atrayente, sobre todo, para el profesor y el orador que podían hablar largamente sobre las características de cualquier idea o tema por medio de una descripción ficticia. En la *Consolación de la Filosofía* de Boecio, esa obra de la Antigüedad tardía tan influyente, se encuentra el modelo de la personificación contemplada en una visión, la Filosofía que llega para aconsejar y consolar al autor:

… parecióme ver a una mujer encima de mi cabeza de grave semblante, ojos claros y encendidos, y de mirada más ágil de lo que suele darse en la Naturaleza: su color era vivo y demostraba un vigor inquebrantable, y sin embargo delataba tener tantos años que de ninguna manera podía pensarse que fuera de nuestros tiempos; su estatura era incierta y dudosa, pues unas veces no excedía la estatura corriente de un hombre y otras parecía tocar los cielos con la cabeza, y si la alzaba penetraba en los mismos cielos, perdiéndose de vista; sus ropas estaban hechas del más fino de los hilos, mañosamente trabajado para constituir un tejido incorruptible que (como supe luego por su misma relación) había realizado con sus propias manos. Un cierto tinte pardo, causado por el descuido y el tiempo, había oscurecido su color, como suele suceder con las pinturas que están en una habitación con humos En la parte inferior estaba la letra griega *pi* y en la superior la *theta*, y entre las dos letras unas gradas, a modo de escalones que permitían pasar de la letra inferior a la superior: este vestido suyo lo había desgarrado la violencia de algunos, que se habían llevado los trozos que pudieron. En la mano derecha llevaba varios libros, y en la izquierda un cetro[29].

Esta cita no sólo constituye un ejemplo de ese método de despertar la curiosidad a través de ciertos rasgos de misterio sobre los que el lector tiene que meditar, sino que explica también por qué motivo buena parte de este método permaneció durante mucho tiempo confinado a la esfera de la descripción verbal. No era factible representar el carácter escurridizo de esa figura que parece crecer y menguar como Alicia en el País de las Maravillas; los artistas poco más podían hacer que mostrar una matrona con la escala entre las letras misteriosas que simbolizan la práctica y la teoría tejida en sus vestiduras[30]. Era semejante a ese otro pasaje de la *Consolación* en el que la Filosofía denuncia a la Fortuna, «monstruo» ciego y veleidoso. Tan sólo la peroración cristalizaba en una imagen:

> ¿Te empeñas en resistirte a la fuerza de la rueda? No ves tú, el más loco de los hombres, que si la detienes dejará de ser tu fortuna[31].

Era posible desligar de la personificación esta vívida imagen de la Rueda de la Fortuna para mostrar de forma esquemática la inestabilidad de la vida de este mundo[32]. Por regla general, las personificaciones del arte medieval se ven relativamente libres de atributos fuera de los símbolos distintivos que se les hace exhibir al objeto de que puedan ser identificadas. En realidad, antes del siglo XIV nada contesta el predominio de la palabra en la alegoría medieval. Se consideraba más efectivo el diagrama inscrito y la figura con rótulo que la encarnación puramente visual de una idea. Fue tan sólo hacia finales de la Edad Media cuando se redescubrieron plenamente las posibilidades de estas elaboradas ilustraciones, y aun así en un contexto literario.

El fraile inglés John Ridevall, por ejemplo, compuso un tratado moral en el que se servía de las «imágenes» de los antiguos dioses como punto de partida para la clasificación y definición de Vicios y Virtudes[33]. Bastará un extracto para mostrar la continuidad de este típico texto medieval con la antigua tradición que brevemente se acaba de bosquejar. Júpiter, por ejemplo, se presenta en este sistema como personificación de la Caridad o «Benevolencia», presumiblemente en razón de la «benevolencia» del carácter «jovial». En primer lugar se enumeran los rasgos distintivos en una pequeña rima patentemente estudiada para una fácil memorización:

Del retrato poético de la Caridad bajo la imagen del dios Júpiter podernos decir que se presenta a Júpiter del siguiente modo:

He is horn-faced, in deserts placed
With eagles laced, with palm leaf mazed,
With gold veil graced
His countenance bright, its colour light
The thunder he grips, from a horn he sips.

(Con cuernos en el rostro, viviendo en el desierto/ acompañado de águilas, con un cetro de hoja de palma,/ adornado con velo de oro/ el semblante luminoso, el color claro/ el trueno empuña, de un cuerno bebe).

Estas son las nueve partes de la imagen de Júpiter que se corresponden con las nueve propiedades de la Benevolencia y el Amor. Pues se nos pinta a Júpiter con cuernos en el rostro, ya que se le representa con cabeza de carnero. Y esto concuerda bien ciertamente con la virtud de la Benevolencia y el Amor, virtud que se sitúa en la cabeza pues es la primera entre ellas. Pues el nombre de Carnero (Aries) procede de la palabra griega Ares, que en latín significa virtud. Y por eso la cabeza de tal virtud es carnerística (*arietinum*) para dar a entender el exceso de dignidad y perfección que corresponde a la Caridad en el seno de las demás virtudes, dignidad a la que se refiere Agustín en diversos lugares, como por ejemploen15. *De Trinitate*…

La segunda parte del retrato alude a la ubicación de Júpiter. Pues los poetas le llaman Amón, es decir, el arenoso (*arenosum*), por lo cual canta el poeta: «A este poderosísimo Júpiter se le da culto en las arenas de Libia, donde hay un templo majestuoso dedicado a Arrión, o sea Júpiter, como dice Lucano en su poesía». Y esto pertenece en verdad a la esencia del Amor y la Benevolencia auténticos de que se debiera hacer gala en el lugar

y tiempo que hubiera necesidad y apuro, pues amigo en la necesidad es amigo de verdad, como dice Casiodoro en su libro *De Amicitia*.

De aquí que la arena sea el lugar de la adversidad, pues en la arena (del circo) solían los gladiadores combatir en la Antigüedad, y matarse unos a otros, por lo que los poetas ubican el lugar de la verdadera amistad en las arenas del circo. Por ello dice Séneca significativamente en una de sus epístolas que se equivoca el que busca un amigo en los salones del poderoso. Mucho podía añadirse a este tema de lo que dicen las Escrituras, pues aparece en los Proverbios, Eclesiástico y en otros lugares.

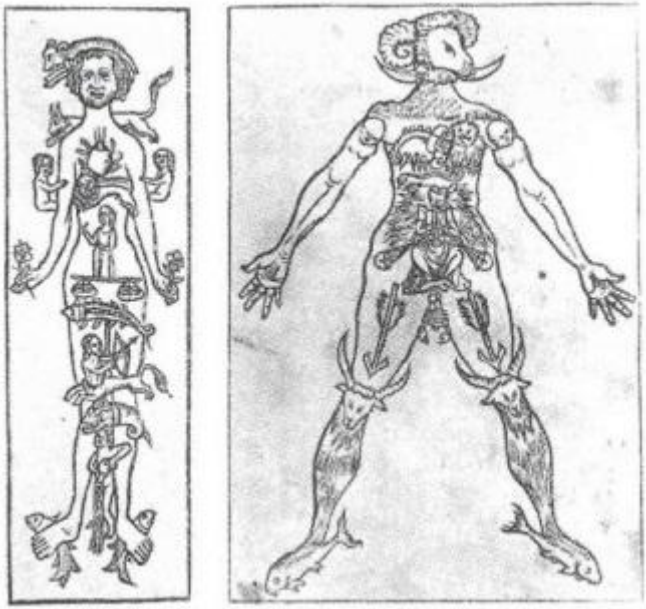
La tercera parte del retrato se refiere al modo en que es servido Júpiter. Pues los poetas pretenden que el águila es el escudero (*armiger*) de Júpiter, y por ello le representan los poetas rodeado de águilas por todas partes, igual que los grandes señores solían ir rodeados de sus escuderos. De qué modo se aplica esto a la Caridad lo muestran maravillosamente los autores. Pues por la *Historia Naturalis* de Plinio sabemos que cuando aparece o se oye el águila se atemorizan todas las demás aves, y que tanto se asustan todas las aves que son de presa que dejan de cazar. Aplicando esto, entonces, a la virtud de la Caridad, enseña Hugo de San Víctor en su *Expositio super regulam beati Augustini* que los demonios, a los que a veces se refieren las Escrituras como pájaros y criaturas aladas del cielo… a nada temen más en las personas que a la caridad Si fuéramos a repartir todo lo que tenemos entre los pobres, nada temería el demonio, pues él mismo nada posee; si ayunamos, nada le preocupa, pues él no come; si velamos no se espanta, pues él nunca duerme; pero si hacemos caridad se aterroriza enormemente, pues guardamos aquí en la Tierra lo que él se negó a cultivar en el Cielo…[34].

Por formalmente próxima que pueda resultar esta técnica a la tradición de explicar las imágenes misteriosas de dioses y personificaciones a la luz de la teoría moral, es obvio que a lo que apunta Ridevall, en propósito y procedimiento, es a lo contrario: quiere construir una imagen de un dios en la que se compendien y cristalicen todas las cualidades de una Virtud que estudia la teología moral. Su retrato no es otra cosa que un recurso pedagógico para dar coherencia a la definición, convirtiéndose cada atributo en una «percha» de la que colgar una meditación sobre la Benevolencia.

147. *Júpiter*. De *Fulgentius Metaforalis*. Manuscrito alemán del siglo XV. Biblioteca del Vaticano, manuscrito Palat 1066, fol. 224.

Es sumamente improbable incluso que Ridevall quisiera ver su retrato verbal traducido a una imagen real[35], y en realidad solo existe un intento comparativamente tardío de llevar a cabo tal traducción (figura 147) en un manuscrito alemán del siglo XV de calidad artística nota-

blemente baja. Y sin embargo difícilmente se deberá a la casualidad que Ridevall y el más influyente de sus seguidores, Robert Holcot, fueran partidarios de este recurso pedagógico de la descripción ficticia. Ya hemos aludido antes al motivo: reside en la tradición del «arte de la memoria» tan brillantemente investigada por Frances Yates[36]. En esta técnica, cultivada en las escuelas de retórica y entre los predicadores, se pedía al estudiante que construyera imágenes mentales llamativas y notables que había de disponer en un marco permanente, representado preferentemente por un edificio conocido. Una figura con cabeza de carnero y rodeada de águilas sería precisamente una imagen de las que se graban en la memoria, permitiendo así al predicador enumerar las cualidades de la Benevolencia en el contexto de un sermón prolongado. No era necesario que estuviera pintada de verdad, con tal que el estudiante aprendiera a «pintarla» en su mente.



144-145. *Hombre zodiacal*. Calendario del pastor, 1503, y Viena, Nationalbibliothek, Cod. 11182.

Es de todos conocido el uso de los *versus memoriales* que condensaban los nombres de las Musas o alguna regla gramatical en un verso rimado sencillo. El lector puede contrastar el idéntico poder de la condensación imaginística en la ilustración adjunta, que resume la doctrina astrológica de la relación entre los signos del Zodiaco y las partes del cuerpo humano (figura 144)[37]. La relación, que estaba vinculada a la práctica de la sangría por parte de los barberos, se solía representar esquemáticamente mediante unas líneas que conectaban los signos zodiacales con sus paralelos orgánicos. En un dibujo de un manuscrito que se encuentra en Viena se funden los signos con el cuerpo humano (figura 145), y en él la cabeza pasa a ser otra vez la de un carnero, los brazos se convierten en *gemini*, y así hasta los peces que forman los pies. Es una imagen que se queda grabada en la me-

moria con facilidad, aunque no pretendamos nunca hacer aplicación de este conocimiento.

No es de extrañar por tanto que se intentara plasmar las extraordinarias imágenes «pintadas» en los escritos de Ridevall, de su seguidor Robert Holcot y de otros teólogos en representaciones reales realizadas con ánimo de edificar e instruir. Saxl publicó y estudió en un artículo fundamental[38] dos manuscritos de este género de principios del siglo XV, mostrando también cómo en el nuevo arte del grabado en madera se recogieron y difundieron estas creaciones. Cierto es que aquellos humildes artesanos confundían a veces su mensaje, pero todavía puede descifrarse por medio de sus antecesores el monstruo que representa los Siete Pecados Capitales reunidos (figura 148): se le presenta encima de una bola para simbolizar la misma idea de inestabilidad que nos es ya conocida por Ausonio; plumas de pavo real, símbolo del orgullo, le coronan la cabeza; ofrece el cáliz de la gula, sus pechos son la lujuria; un perro y otra criatura habitan su corazón, representando la Ira y la Envidia; el cinturón lleno de monedas (aunque se le vayan cayendo) es la Avaricia; la mano izquierda, colgándole, la Pereza; un dragón le roe la pierna en la que de manera tan insegura se apoya: la pierna representa la vida del hombre y el dragón la muerte[39].

148. *El pecado*. Grabado alemán en madera, del siglo XV. Londres, British Museum.
149. Leonardo da Vinci: *Alegoría del Placer y el Dolor*. Dibujo. Oxford, Christ Church Library.

Nada menos que Leonardo da Vinci utilizó también este tipo de imagen monstruosa para exponer una verdad moral. Con su amor por lo rebuscado y su interés científico por los problemas de la interacción construyó pictografías que ningún iconólogo podría nunca descifrar (figura 149) de no ser por las notas de Leonardo y la más detallada exposición auténtica que Pedretti ha identificado en un texto de Lomazzo[40]. Su misma complejidad justifica que se la cite por entero.

Entre los cuerpos que no pueden existir el uno sin el otro se encuentran el placer y el disgusto, el uno un hermoso joven con rostro de aspecto fino y delicioso, cuyos rubios cabellos le caen en bucles, el otro un viejo triste y de apariencia lúgubre. Se les representa juntos porque nunca el uno va sin el otro, y espalda contra espalda por lo opuestos que son. Se les representa diestramente unidos por detrás de los hombros a un cuerpo que enlaza los suyos desde ese lugar hacia abajo, y ello es para dar a entender que ambos tienen el mismo fundamento; pues el fundamento y origen del placer es un esfuerzo vinculado al disgusto, en tanto que por su parte el fundamento y las raíces del disgusto son los placeres vanos y lascivos. Por

ello al uno se le pinta con un junquillo en la mano derecha, vacío y sin fruto, como sucede con el placer. En la mano derecha lleva el disgusto un gran número de abrojos, dando a entender las heridas acerbas y venenosas con que asaetea el corazón, dejando caer algunos en el suelo en que se apoya. Pero con la mano izquierda pone el placer un gran número de monedas delante del disgusto, algunas de las cuales deja caer al suelo, para mostrar que el disgusto procede de las vanidades mundanas que el placer le ofrece, mientras que a su vez el disgusto le pone delante al placer las puntas de flecha sin las que no puede nacer. En la mano izquierda lleva el disgusto una rama de una planta con las espinas de las rosas, mostrando que como no hay rosa que no crezca sin espinas, él se queda solo con las espinas, mientras que las rosas, es decir, el placer, se marchitan. Un tallo de rosas con espinas, por tanto, no puede significar sino que los placeres frágiles se pierden pronto, y que la confianza en el presente es ocasión de tribulaciones y congojas. Además, la pierna derecha de ese cuerpo reposa en un haz de heno y la izquierda en una tablilla de oro, para dejar clara su diferencia; una de las piernas, que es el efecto del placer mundano, es corta, débil y fláccida; la otra, que lo es del disgusto, apoyada en la tablilla de oro, es firme y fuerte, curtida por el dolor como punta de flecha.

Se le representa a este monstruo sobre una cama para hacer alusión a los diversos sueños de placer y disgusto que nos asaltan durante la noche, y a que desperdiciamos en ella una gran parte de nuestras vidas, malgastando el tiempo en especial por la mañana cuando la mente está despejada y fresca y el cuerpo dispuesto para nuevos trabajos, y a la generalidad de vanos placeres en que en ella se goza la mente, imaginando cosas imposibles o disfrutando corporalmente de cosas que tantas veces son causa de su muerte[41].

Como invención, el monstruo siamés de Leonardo es tan único en forma y contenido como cualquiera otra de las del maestro, pero la acumulación de atributos hasta el extremo de la monstruosidad tiene paralelos en el norte, donde las definiciones y distinciones de la doctrina escolástica dieron pábulo a una nueva imaginería de creaciones extrañas y sorprendentes. Se hacía que las figuras de las Virtudes, familiares como personificaciones desde la época de Prudencio, reflejasen en sus atributos todos los aspectos que era costumbre discutir en la teología moral con referencia a las autoridades de Cicerón, Macrobio y otros[42]. A la templanza se la representaba en lo

que Emile Mâle[43] llamaba «nueva iconografía» de un modo más impropio (figura 152) que se explica en los versos adjuntos:

Qui a l'orloge soy regarde
En tous ses faicts temps garde
Qui porte le frein en sa bouche
Chose ne dict qui a mal touche
Qui lunettes met à ses yeux
Près lui regarde sen voit mieux
Esperans mentrent que cremeur (creinte)
Font estre le josne homme meur
Au moulin qui le corps soutinent
Nul exces faire n'appartient.

(Quien presta atención al reloj/ tiene presente el tiempo en todas sus acciones./ Quien lleva el freno en la boca/ nada dice que sea malo./ Quien se pone gafas delante de los ojos/ ve mejor las cosas que tiene cereal Las espuelas muestran que el respeto/ enseña modales al joven/ y el molino en que se apoya/ que nada tiene que ver con exceso alguno).

152. *La Templanza*. París, Bibliothèque Nationale, fonds français 9186, fol. 304.

Lo notable de esta creación es su modernidad. Aunque Rosamund Tuve ha puesto de relieve que las ideas y definiciones que ilustra se remontan a muchos siglos atrás, no ocurre lo mismo con los «atributos». Los relojes, las gafas y los molinos son conquistas de finales de la Edad Media, y ni siquiera las espuelas existían en el mundo antiguo.

Paradójicamente, fue esta misma modernidad la responsable de que la «nueva iconografía» pasara de moda tan rápidamente con la llegada del Renacimiento pleno. Los humanistas recordaron el parentesco entre las personificaciones y los dioses antiguos, e igual que se devolvió a los olímpicos su forma y belleza pretéritas, también la imagen alegórica había de aparecer al modo clásico. Por

mucho que admirara el siglo XVII lo extraño y lo enigmático, monstruos como los realizados por Leonardo difícilmente hubieran resultado aceptables, y menos aún hubiera sido posible equipar a las personificaciones con divisas de nueva creación, pues había que conservar el aspecto de una imagen *all'antica*: tanto la forma como el simbolismo de la personificación tenían que llevar el marchamo de una autoridad antigua. En la misinísima primera frase de la enciclopedia de Personificaciones más utilizada, la *Iconología* de Cesare Ripa de 1593, se formula esta importantísima regla que pone en entredicho tanto el monstruo de Leonardo como la nueva Templanza:

> Las imágenes con las que se pretende dar a entender algo distinto de lo que ve el ojo no tienen regla más breve ni general que la imitación de los testimonios que se conservan en los libros, las monedas y los mármoles de los ingeniosos latinos y griegos o de pueblos más antiguos que inventaron este artificio. Por ello puede por regla general comprobarse que los que trabajan ajenos a esta imitación yerran, bien por ignorancia, bien por exceso de orgullo, dos tachas en extremo aborrecidas por los que tratan de hacerse merecedores de estima…

Ripa y la tradición aristotélica

150. *Amicitia*. De la *Iconología* de C. Ripa 1603, pág. 16.
151. *Amicitia*. Manuscrito de principios del siglo XV. Roma, Biblioteca Casanatense.

Resulta por demás interesante descubrir que algunas de las figuras con vestiduras clásicas de las ilustraciones de Ripa no son otra cosa que creaciones medievales. Su alegoría de la *Amicitia* es uno de los ejemplos más representativos (figura 150). Erna Mandowsky[44] Ira demostrado que se basa en uno de los «retratos» morales de Holcot, que de tan distinto modo aparece ilustrado en un manuscrito de principios del siglo XV (figura 151):

> Fulgencio dice en cierto libro sobre las Hazañas de los Romanos (escribe Holcot) que éstos describían el verdadero amor o la verdadera amistad de la siguiente manera, a saber, que como imagen del Amor o la Amistad se presentaba la de un joven muy bello vestido de verde. Llevaba descubiertas y despejadas la cara y la cabeza, y delante figuraba la inscripción «Invierno y verano». Tenía abierto el costado, por lo que se le podía ver el corazón, donde estaban escritas las palabras «Lejos y cerca». En el dobladillo de su vestido rezaba un letrero «Muerte y vida». La imagen iba asimismo descalza.

La historia se comenta de la siguiente manera:

Se representaba la imagen con la forma de un joven para dar a entender que el verdadero amor y la amistad sincera no deben envejecer nunca y en consecuencia no deben fallar nunca en momentos de necesidad, sino que han de estar renovándose continuamente y ser igual de constantes al principio y al final.

Se presentaba la imagen con la cabeza y la cara descubiertas para dar a entender que el verdadero amor y la amistad sincera no pueden tenerse escondidos mucho tiempo en el corazón, sino que salen al exterior como dice San Gregorio: «La prueba del amor está en la demostración de las obras».

Las inscripciones «Invierno y verano», es decir, «Adversidad y prosperidad», significan que los amigos verdaderos deben descubrirse mutuamente los secretos de sus corazones y contarse todas sus necesidades.

Y por eso lleva escrito en el corazón: «Lejos y cerca», para dar a entender que el amigo debe ser amado lo mismo cuando está lejos que cuando está cerca.

En el dobladillo del vestido estaba escrito: «Muerte y vida» para dar a entender que el verdadero amor y la amistad sincera deben perseverar no sólo en la vida presente, sino también en la muerte que el dobladillo simboliza

El vestido verde indica que la amistad debe permanecer siempre lozana y fresca, y no enfriarse nunca al correr del tiempo, sino ser perenne como la hiedra que se aferra al amigo inseparablemente en toda ocasión y lugar[45].

La imagen de Ripa, como hemos visto, tiene un aspecto muy diferente, pero su texto no es más que una paráfrasis de Holcot ligeramente más elegante y aderezada con algunos detalles clásicos.

La amistad

Una mujer vestida de blanco, pero toscamente, que lleva al descubierto casi por completo el hombro y el pecho izquierdos; con la mano derecha muestra su corazón, en el que está escrito con letras de oro el siguiente lema: *LONGE, ET PROPE* Y al extremo de su vestido lleva la inscripción: *MORS, ET VITA*. En la cabeza no lleva sombrero, sino una guirnalda de mirto y flores de granado entretejidos; en la frente figura la inscripción: *HIEMS, AESTAS*. En la mano izquierda lleva un olmo marchito rodeado por una vid lozana.

La amistad, según Aristóteles, consiste en una benevolencia invariable, manifiesta y mutua guiada por la virtud y la razón entre los hombres que tienen algo en común en cuanto a naturaleza y temperamento. El vestido

blanco y tosco representa el sencillo candor espiritual por el que se conoce a distancia el amor verdadero y se le distingue de toda especie de simulación y barniz artificial.

Lleva al descubierto el hombro y el pecho izquierdos, y en el corazón el lema «Lejos y cerca», porque el verdadero amigo, esté presente o ausente de la persona que quiere, siempre deja atrás su corazón, y aunque los tiempos y la fortuna puedan cambiar, él siempre es igual, dispuesto a vivir y morir por su amistad, y esto es lo que se indica en los rótulos inscritos en el vestido y en la frente. Pero a una amistad insincera se la ve evaporarse inmediatamente como la bruma ligerísima bajo los rayos del sol en cuanto tiene lugar el menor cambio de fortuna. La sustitución del sombrero por la corona de mirto con flores de granado enseña que el fruto de la amistad armoniosa y la verdadera unión difunde el dulce aroma de los hechos ejemplares y honrosos y sin ninguna de las vanidades de los alardes hueros que tan a menudo esconden la adulación, el enemigo de esa virtud.

Va descalza para mostrar que está solícita y pronta a servir, pues no se debe rehuir la incomodidad cuando de ayudar al amigo se trata; como dice Ovidio en *El arte de amar: «Si rota defuerit, tu pede carpe viam»* («si no tienes carro, ve a pie»).

Por último, abraza un olmo seco rodeado por una vid lozana para dejar claro que una amistad nacida en la prosperidad debe durar siempre y que la amistad debe figurar siempre en primer lugar entre nuestras preocupaciones, recordando que ningún amigo es tan inútil que no pueda encontrar manera de cumplir con las obligaciones de la amistad[46].

Por fatigoso que pueda ser el ejemplo, vale para aclarar una importante cuestión: el modo en que la *Iconología* de Ripa deriva del didactismo medieval. Para Holcot la historia de la antigua imagen romana del amor y la amistad no supuso más que el punto de partida para una homilía moral sobre la naturaleza de estas virtudes. No se pretendía tanto que tal imagen fuera ilustrada gráficamente como que sirviera de ayuda a la memoria del predicador. Le permitía explicar y ejemplificar el lugar común de que «un amigo en la necesidad es un amigo de verdad», no un amigo a «las maduras», sino también a «las duras». Es obvio que el texto de Ripa admite también esta interpretación. La personificación sirve para re-

cordar todas las cualidades que deben entrar en la definición del concepto.

153. *La Severidad*. De la *Iconología* de Ripa, 1645, pág. 568.

Tal vez en este caso se podría perdonar al abad Pluche si objetara que tal imagen no le iba a decir nada que no supiera ya antes[47]. Pero hay otros ejemplos en Ripa más adecuados para demostrar que sus definiciones pintadas nos dicen más de lo que nos diría el mero nombre del concepto. Tomemos la representación de la *Severidad* (figura 153), que es un añadido de una edición posterior[48], Para nosotros la «severidad» no resulta una cualidad deseable en demasía, pero la imagen y su texto nos informan de inmediato de que antes de la revolución humanitarista la severidad era una noción muy positiva y como tal se la representa como «una anciana con vestiduras regias, ceñida su frente por una corona de laurel».

Se la retrata de anciana porque la severidad es una cualidad de los viejos, ya que su objeto es no dejarse llevar por un motivo cualquiera, y su fin es la gravedad, no incurrir en la frivolidad ni en la vanidad sean cuales fueren las circunstancias. Porta vestiduras regias porque la severidad conviene a los personajes reales y a los grandes hombres. *Severitas regem decet, maiestatem praestat, dignitatem auget* (la severidad conviene a un rey, realza la majestad y acrecienta la dignidad), como dice Francesco Patrizzi en *De Regno*, libro 8, capítulo 6[49].

Y a continuación el texto procede a explicar y justificar los «atributos» con los que propone que debería presentarse la figura de la Severidad: «se le otorga la corona de laurel para denotar la Virtud y la Grandeza que a la Severidad corresponden, pues los emperadores y las personas ilustres, graves y severas iban coronadas de laurel».

Los atributos, desde luego, amplían y refinan la definición al proporcionar nuevas comparaciones, metáforas o símbolos (los términos son aquí intercambiables) del concepto central:

Lleva un cubo en la mano izquierda para dar a entender que igual que el cubo significa firmeza, porque se mantiene firme de cualquier lado que se le ponga (estando todas sus partes en igual equilibrio, cosa que en otras figuras no destaca con igual perfección), es la Severidad constante, estable y de determinación siempre firme, perseverando en un único e invariable propósito sin inclinarse a un lado ni a otro.

La daga desnuda clavada en mitad del cubo significa que la Severidad es una Virtud, inflexible en no atender a las aflicciones del dolor si así lo exige la razón, como dice Santo Tomás, *Sunnna Theol.* II/2, qu. 157, art. 2.

En la mano derecha lleva un cetro con ademán de mando, pues la severidad es casi siempre verídica, pues es necesario que las palabras de los Jueces y Reyes que empuñan el cetro y gobiernan sean siempre verídicas, constantes e inmutables, como dice Francesco Patrizzi en el octavo libro de *De Regno*.

Se le pone un tigre al lado porque ese animal es feroz por naturaleza y no permitirá que nadie le doblegue. Del mismo modo la Severidad no cede ni a súplicas ni a ninguna otra acción, siendo como es su meta no degenerar de manera alguna de su disposición natural, sobre la que leemos en la

Eneida de Virgilio, 4: «*Mens immota manet, lachrimae volvuntur inanes*»[50].

El mismo Ripa ha tratado de explicar en su Prefacio los principios que están detrás de este método de definir visualmente. Cocinero o abastecedor en las cortes de los poderosos, no era un pensador formado, pero hace lo que puede para situar su método en la órbita de la Lógica y la Retórica aristotélicas. De la Lógica deriva la técnica de la definición, de la Retórica la teoría de la metáfora.

Recordemos en primer lugar que para Aristóteles la definición se halla íntimamente ligada a la clasificación. Para él la estructura del mundo entero se parece a la del Reino Animal, que todavía seguimos clasificando a su estilo con arreglo al *genus* y la *species*. Así, tanto la especie león como la especie gato pertenecen al *genus felis*, que forma parte de la familia de los mamíferos. El hombre, según la famosa definición de Aristóteles, es un animal, pero de una clase especial, es decir, un animal racional, siendo aquí la racionalidad la *differentia specifica* que distingue al hombre de los otros animales. De forma análoga puede definirse «tres» diciendo que pertenece al *genus* de los números pero dentro de ese *genus* está la *species* más restringida de los números impares y la todavía más restringida de los números primos[51].

La misión, pues, que Ripa se ha señalado es idear un método de definición visual que se corresponda con este procedimiento de subdivisión sistemática. Para ello pasa primero a explicar de qué clases de conceptos va a ocuparse. Se interesa fundamentalmente por la representación de conceptos morales (tales como la Amistad y la Severidad) porque el mundo de la naturaleza, «los pro-

cesos de generación y corrupción y la disposición de los cielos», no tiene necesidad, a su parecer, de un vocabulario visual especial, ya que desde tiempos inmemoriales ha sido adecuadamente simbolizado con las imágenes de los dioses y las ilustraciones de los mitos[52], Desea asimismo excluir la presentación pictográfica de proposiciones «que afirmen o nieguen», pues éstas pertenecen a un arte diferente, el de las *imprese* que más adelante serán ob jeto de nuestra atención.

> La categoría de imágenes que... son rema de este discurso... le corresponde con la definición... que se puede expresar adecuadamente por medio de la figura humana. Porque igual que el hombre es siempre un hombre concreto, como una definición es la medida de lo definido, puede Ja forma accidental que parece externa a él ser la medida accidental de las cualidades que hay que definir...

Lo que trata Ripa de decir en su terminología escolástica es sencillamente que el *genus* de sus conceptos abstractos lo simboliza a maravilla una figura humana, porque a las figuras humanas se las puede caracterizar y subdividir con facilidad mediante lo que él llama «accidentes»[53], es decir, las múltiples cualidades y características que encontramos en los seres humanos. Todos ellos pueden utilizarse como rasgo definitorio o distintivo, separando el concepto de la Amistad del de la Severidad o la Fortuna.

Pero ¿cómo explicar que se pueda representar un mismo concepto de tantas maneras diferentes, como el mismo Ripa estaba deseoso de demostrar en su libro? Se nos remite a la distinción aristotélica de cuatro tipos de definición que se corresponden con sus cuatro tipos de causas, la material, la eficiente, la formal y la final. El creador de definiciones visuales es igualmente libre de caracterizar un concepto de acuerdo con cualquiera de estos

puntos de partida, ilustrando, pongamos, la causa o el efecto de la Amistad.

> Cuando, por este método, nos hemos hecho plenamente conscientes de las cualidades, las causas, las propiedades y los accidentes de un concepto definible en que podemos basar la imagen, tenemos que buscar las semejanzas existentes entre estos conceptos y los objetos materiales y que funcionan como sustitutos de las palabras usadas en las imágenes y definiciones de los oradores.

Es aquí donde Ripa se inspira en la teoría aristotélica de la metáfora[54], tal como se expone en la *Retórica* y la *Poética*. Hemos visto que es ciertamente posible interpretar los «atributos» como metáforas ilustradas, y así el cubo que se mantiene firme puede ser una imagen adecuada de la Severidad igual que una rueda dando vueltas es un símil apropiado de la veleidad de la Fortuna.

Entre las clases de metáforas de Aristóteles figura la llamada «metáfora de proporción», como cuando se llama a la copa escudo de Baco o al escudo copa de Marte. Es obvio que el escudo es a Marte lo que la copa es a Baco y por ello podernos tomar uno por otro. Ripa se esfuerza por hacer encajar sus atributos en este tipo de metáfora, explicando por ejemplo que se puede caracterizar el concepto de Fuerza mediante una columna porque la columna es a un edificio lo que la fuerza es al hombre. Prefiere él este método a la simple comparación, como por ejemplo simbolizar la Magnanimidad con un león «porque en el león se da con abundancia esta cualidad».

Ambos procedimientos, sin embargo, son admisibles porque definen cualidades «esenciales» del concepto. Lo que en su opinión es inadmisible es concentrarse por entero en las «cualidades contingentes», como cuando se representa la Desesperación con un hombre que se ha

ahorcado[55] o la Amistad con dos personas que se abrazan. Esto, da a entender, es ilustrar acontecimientos concretos y queda por tanto fuera del reino de la definición. Es verdad que en el seno de la definición se permiten e incluso aprueban tales rasgos «accidentales». Es obvio que las características fisonómicas de la Melancolía deben ser distintas de las de la Alegría. Empero, sería un error representar la Belleza simplemente con una imagen de extraordinaria hermosura, «pues esto no sería más que explicar *idem per idem*». Por ello él ha representado a la Belleza con la cabeza en las nubes y «detalles correspondientes similares».

El tono general del prefacio de Ripa prueba que para él el arte de idear personificaciones pertenece —como él hubiera dicho— al *genus* de los recursos retóricos. Algunas imágenes «persuaden entrando por los ojos, otras mueven la voluntad mediante el uso de palabras».

De habérsele preguntado, podría haber apelado a la antigua tradición pedagógica que insiste en que la demostración ad oculos es de efecto más duradero que cualquier instrucción verbal[56]. Se resume en los famosos versos del *Ars Poetica* de Horacio:

> *segnius irritant animos demissa per aurem*
> *quam quae sunt oculis subiecta fidelibus.*
> (Lo que entra por el oído conmueve el espíritu con menos fuerza que lo que se pone ante el ojo fidedigno).

En todos estos aspectos, por tanto, las ideas de Ripa encajan perfectamente en un marco aristotélico. Pero hay un motivo que no resulta tan fácil de reconciliar con este propósito racional: su postura ante la tradición antigua. Hemos topado con ella al principio de su libro, y

Ripa vuelve sobre el asunto al final de la Introducción, haciendo remontar su arte a la «abundante sabiduría» de los antiguos egipcios. Compara el método de ideación de imágenes a un sabio que había vivido desnudo en el desierto durante muchos años pero que se puso hermosas vestiduras cuando volvió con las gentes para que su espléndido aspecto externo pudiera atraerlos hacia un alma espléndida. Pitágoras había aprendido de los egipcios esta práctica de engalanar la sabiduría, lo mismo que Platón; ¿no había el mismo Cristo cubierto su sabiduría con un manto de parábolas?

> Así pues, la sabiduría de los egipcios era como un hombre repelente y mal vestido a quien la experiencia enseñó a adornarse, pues no era bueno esconder los signos de tesoros ocultos, de modo que todos los que hicieran un esfuerzo pudieran conseguir cierto grado de felicidad Esta ornamentación se traducía en la composición de imágenes corpóreas en color en una gran variedad de proporciones, con bellas actitudes y exquisita *finesse*... de modo que no hubiera nadie que a primera vista no se viera movido por cierto deseo de averiguar por qué razón se les había representado y dispuesto de esta manera concreta. Esta curiosidad se veía reforzada más aún al leer los nombres de las cosas escritos bajo estas Imágenes, y creo que esta regla de escribir los nombres debajo debería observarse siempre salvo cuando se pretende hacer una especie de Enigma, pues sin saber el nombre es imposible pasar a conocer la significación, excepto en el caso de imágenes triviales que todos reconozcan por lo frecuente de su uso.

De estas palabras se deduce que la posición de Ripa es vacilante. Tras insistir al principio en que una de las reglas del juego es no usar ningún atributo que no se pueda documentar en una autoridad antigua, acaba sin demasiada convicción por hacer remontar a los antiguos egipcios no los símbolos concretos, sino tan solo ya el arte del simbolismo. Al historiador no le resulta difícil comprender por qué a Ripa le costaba racionalizar la necesidad de una autoridad antigua a la hora de idear imá-

genes simbólicas. Era, como veremos, un eco de la doctrina neoplatónica del Jeroglífico que se había convertido en rival de la doctrina aristotélica escolástica que Ripa representaba. En el discurso de Giarda es donde encontraremos la explicación más coherente de este eslabón entre la tradición esotérica y las *Icones symbolicae*.

III. EL NEOPLATONISMO: GIARDA Y SUS ANTECESORES

Hacia 1626, cuando Christophoro compuso su discurso de loa de las Personificaciones, habían aparecido ya no menos de ocho ediciones del exitoso manual de Ripa en sus treinta y tres años de vida. Es obvio que el libro le era conocido y seguramente lo tenía en gran estima. En realidad su técnica de explicación de los atributos de las dieciséis personificaciones de las Artes Liberales sigue tan de cerca a la de Ripa que de poca utilidad sería citar y analizar en detalle estas explicaciones de imágenes un tanto mediocres. En el mismo panegírico introductorio se aprecia ya que Giarda recoge motivos de la conclusión de la introducción de Ripa que acabamos de citar. Pero aquí la diferencia es perceptible. Espoleado por la oportunidad de presentar una muestra de oratoria «epidíctica», Giarda supo exaltar el carácter especial de las imágenes visuales en unos términos que nos introducen de inmediato en una atmósfera intelectual distinta.

«Antes de la invención de las imágenes simbólicas [nos dice], las artes y las ciencias deambulaban como extrañas y peregrinas por las moradas de los hombres. Nadie las hubiera podido conocer por su aspecto externo, e incluso con dificultades por el nombre, mencionado una y otra vez, en unas ocasiones como nomenclatura de una escuela filosófica, en otras de un departamento de enseñanza y otros estudios, pero difuminado como una sombra, apenas pronunciado. Ni hubiera podido nadie guardar recuerdo de ellas en la memoria (salvo los eruditos, cuando en verdad pudieran abordarlas) de no haber fijado con mayor claridad esta institución celestial de la expresión a través de Imágenes Simbólicas la naturaleza más

noble de estas artes en los ojos y el espíritu de todos, y de no haber espoleado las ganas de estudiar de hasta los indoctos la demostración de lo placentera que resulta Pues, por la fe del cielo y la del hombre, ¿hay algo que pudiera demostrar el poder de estas excelentes facultades de manera más convincente o servir de recreo más placentero y conmovernos de manera más profunda que este empleo culto de las Imágenes Simbólicas, con su riqueza de erudición?

Los otros modos de presentación que en gran número podían mencionarse no están desprovistos de valor, pero todos ellos exigen una inteligencia muy aguda para ser comprendidos. Las Imágenes Simbólicas, al contrario, se prestan a ser contempladas, saltan a los ojos de los espectadores y a través de ellos penetran en su espíritu, manifestando su naturaleza antes de que se indague sobre ellas y templando con tanta prudencia su humanidad que al ignorante se le antoja que llevasen máscaras, y a los otros, sin embargo, cuando sean por lo menos tolerablemente cultos, que están sin disfraz ni máscara alguna. De qué modo tan placentero lo llevan a cabo, apenas la Dulzura misma, si pudiera hablar, podría describirlo».

Pues en primer lugar toda imagen y semejanza, articulada en palabras o expresada en colores, posee esta cualidad que deleita grandemente a oyentes y espectadores. Por eso constatamos que los más sabios de los poetas y oradores a quienes fue dado mezclar en sus discursos dulzura y utilidad, hacen frecuente uso de imágenes poéticas y retóricas. Además, se intensifica nuestra complacencia si esta imagen es de una persona u objeto que nos es querido con ternura, pues entonces funciona como si dijéramos vicariamente y la aceptarnos de forma tácita en el puesto de lo que está ausente. Por último, si no fuera por el hecho de que las imágenes están dotadas en grandísima medida del poder de despertar en la mente de los que las contemplan el amor y la emulación de lo que representan, ¿hubieran griegos o romanos, las más sabias de todas las naciones, llenado sus edificios públicos y privados con las imágenes de sus hijos más sobresalientes? ¿O enviarían los miembros de las casas gobernantes que tienen hijas casaderas sus retratos, cuidadosamente trabajados, a otros príncipes?[57]

Superficialmente, nada hay en el pasaje citado que indique por ahora que Giarda vea en sus *Icones symbolicae* algo más que recursos pedagógicos destinados a grabar las ideas y definiciones de las artes en las mentes de los estudiantes. Pero la insistencia en el amor como acicate para aprehender una verdad superior apunta a los privilegios del platonismo.

El universo platónico

No era desde luego ninguna incongruencia que un teólogo echara mano de este elemento en el contexto del pensamiento cristiano, pues el cristianismo había heredado del platonismo un argumento esencial para la justificación del simbolismo: lo que podría llamarse doctrina de los dos mundos. Nuestro mundo, el mundo de los sentidos tal como lo conocemos, no es de acuerdo con esta interpretación más que un reflejo imperfecto del mundo inteligible, el mundo del espíritu. En uno de sus muchos intentos de explicar este fundamento de su doctrina, apunta también Platón un primer anuncio de la necesidad del simbolismo. El mito relatado en el *Fedón* es en sí mismo un bello ejemplo de utilización del modo simbólico. Es el pasaje en que Sócrates explica en sus últimos momentos que en realidad no vivimos en la superficie de la tierra, de cara a la pureza de los cielos, sino más abajo:

> No nos damos cuenta de que vivimos en las cuevas, sino que creemos vivir en la superficie de la Tierra, como si uno que viviera en las profundidades del océano creyera habitar la superficie del mar, y contemplando el Sol y las estrellas a través del agua, creyera que el mar era el cielo y, por pereza o debilidad, nunca hubiera llegado a la superficie del mar y nunca hubiera visto, alzando la cabeza y sacándola del agua, nuestro mundo superior… cuánto más puro y hermoso era que el mundo en que él vivía. Pues yo creo que lo mismo pasa con nosotros; habitamos en una caverna de la Tierra y pensamos habitar su superficie; y al aire lo llamamos cielo, y pensamos que es el cielo en que se mueven las estrellas… si alguno llegara a lo alto del aire o tuviera alas para ascender volando, podría asomar la cabeza por encima de él y mirar, como los peces sacan la cabeza del agua… y vería entonces las cosas del mundo superior; y si su naturaleza fuera lo bastante fuerte para soportar la visión, se daría cuenta de que es el cielo verdadero y la luz verdadera y la Tierra verdadera. Pues esta Tierra nuestra, y las piedras, y el conjunto de la región en que vivimos, están heridos y corroídos, igual que en el mar las cosas están atacadas por la salmuera… y no hay… nada perfecto allí… pero se comprobará que las cosas de ese mundo superior son mejores todavía que las de este mundo nuestro[58].

Al explicar la perfección de que disfrutan los ciudadanos de ese mundo superior, Sócrates recurre una vez más a lo que podríamos llamar ejemplo comparativo: «Lo que el agua y el mar son en nuestras vidas, lo es el aire en la suya, y lo que el aire es para nosotros, es para ellos el éter».

Sócrates, además, pone en claro que su misma descripción no es más que un bosquejo de la verdad, que no es susceptible de ser expresada en términos terrenales. Pues, como también sabemos por Platón, «el lenguaje discursivo» es una herramienta inferior para la revelación de la verdad. Los que pueden alzarse al mundo inteligible pueden allí aprehender la verdad directamente, en un instante, sin necesidad de palabras ni argumentos. Estas ayudas de la razón dialéctica pueden ser y serán descartadas en el reino de las ideas, el reino del espíritu puro, al que aspiran el poeta, el contemplador y el amante.

En las palabras de San Pablo que encierran esta enseñanza para el mundo cristiano: «Pues ahora vemos a través de un cristal, entre tinieblas, pero luego veremos cara a cara; ahora conozco una parte, pero luego conoceré de la misma manera que soy conocido»[59].

Esta doctrina de los dos modos de conocimiento es paralela a la doctrina de los dos mundos. Los que habitan el mundo de arriba no están encarcelados en el cuerpo, ellos ven lo que nosotros podemos tan sólo razonar. Por ello el ver se convierte, en virtud de su velocidad e inmediatez, en símbolo predilecto del conocimiento superior.

Es bien sabido que el mismo Platón se preocupaba sobremanera porque los datos engañosos de los sentidos no le confundieran esta visión superior, y que rechazaba

en parte precisamente por tratar éste de dar satisfacción a las regiones inferiores del alma. Las pinturas de su época le parecían poco más que un juego de prestidigitación[60]. Pero otra cosa eran las antiguas imágenes de los sabios egipcios. Evidentemente sus formas y tradiciones inmutables no eran acreedoras a las mismas censuras, pues encarnaban la sabiduría invariable. Y aunque Platón nunca dice con estas palabras que estaban en consecuencia más próximas al mundo inteligible de las ideas, es indudable que así lo da a entender.

En cualquier caso, sólo a través de la intuición intelectual pueden en último término aprehenderse las Ideas que moran en el mundo suprasensible. Y sea como fuere que Platón las imaginara —si es que se las representaba de algún modo—, era lógico que se empezara a visualizarlas recurriendo a las personificaciones de unas abstracciones que siempre fueron concebidas como compañeras de los inmortales.

Tal vez no resulte fácil decir cuándo y dónde se inició esta fusión, pero está bastante avanzada en los escritos de los neoplatónicos y, sobre todo, en los de los gnósticos cristianos. La idea de la Sabiduría, Sophia, se convierte en la Gnosis en un espíritu femenino que es posible contemplar en una visión[61]. En realidad la noción neoplatónica de la jerarquía de los seres que enlaza la idea de la Divinidad con el mundo sensible a través de una cadena ininterrumpida de seres podía absorber fácilmente las ideas platónicas y asignarles un lugar en las esferas supracelestiales. Nada había en esta concepción que el cristianismo no pudiera aceptar, y por ello San Agustín hace morar las ideas platónicas en la mente de Dios.

La interpretación cristiana

En un aspecto, no obstante, difería más acusadamente la doctrina cristiana de la tradición platónica. En Platón no hay propiamente indicio alguno de que el mundo superior desee que lo conozcamos nosotros, los habitantes de la oscuridad. Es en nosotros en quienes despiertan la añoranza los reflejos del mundo superior que descubrimos en esta vida. Cierto es que en el neoplatonismo la Sustancia del Uno y del Todo emana, por así decirlo, bajando sus emanaciones por la cadena de los seres, pero ni siquiera en este caso se comunica activamente lo superior con lo inferior.

Fue el cristianismo el que vinculó los dos mundos a través del misterio de la Encarnación y la doctrina de la Revelación. El Logos se hizo carne y Dios les habla a los hombres no sólo a través de las Escrituras, sino a través del conjunto de la Creación y de la Historia. El simbolismo, como leemos en Giarda, es la forma de Revelación que Dios, en su merced, creó para dar a conocer al Hombre las Ideas que moran en Su mente:

> En la rica mente de la Divinidad florecieron, antes de que comenzara a llevarse la cuenta de los siglos, florecen aún y seguirán floreciendo como hijas suyas, y sin embargo en modo alguno distintas de su madre, las hermosas Virtudes, la Sabiduría y la Bondad, el eficaz Poder de las cosas, la Belleza, la Justicia, la Dignidad y las demás de su clase. Todas ellas son dignísimas de ser ampliamente conocidas y amadas. Y sin embargo, en razón del sumo resplandor de su naturaleza no podían sernos conocidas y así, sin conocerlas, de ninguna manera podían ser amadas. Y entonces, ¿qué iba a hacer Dios, su Padre? No convenía permitir que hijas tan ilustres quedaran recluidas con Él en la luz por toda la Eternidad, separadas y distantes de la atención del hombre. Pero ¿cómo iba a ponerlas al alcance y delante de los ojos de los mortales cuando el sobresaliente resplandor de las virtudes divinas, por un lado, la torpeza de nuestro entendimiento por otro, constituían tan formidables obstáculos?
>
> Habló —y con una palabra todos los elementos, y dentro de los elementos todas las especies de cosas, todos los animales de la Tierra, todas las clases de peces del mar, toda la variedad de aves del aire, todos los prodigios de la esfera ardiente, todas las estrellas del cielo y sus luminarias—

todo ello lo convirtió en otras tantas Imágenes Simbólicas, como si dijéramos, de aquellas perfecciones y las hizo e ideó todas a la vez y las presentó en la Biblioteca de este Universo, o si se prefiere en este teatro, para que el hombre las contemplara.

Que vayan pues, mortales, que pregunten y nieguen, si es que pueden, que el acceso más fácil a la contemplación de las Cosas Divinas les está abierto, ya que todas las cosas que los sentidos pueden percibir son imágenes de aquéllas, imperfectas, es verdad, pero aun así adecuadas en grado suficiente para inferir de su aspecto y su funcionamiento la dignidad de los asuntos divinos[62].

Lo aquí expuesto por Giarda podría llamarse doctrina de la revelación múltiple. Dios se nos revela en todas las cosas si aprendemos a leer Sus signos. Ya he hecho alusión anteriormente en este mismo libro a la doctrina del significado de las cosas en relación con la exégesis bíblica.[63] El lenguaje divino de las cosas se distingue del de las palabras por ser a la vez más rico y más oscuro. Giarda se apoyaba en la autoridad de esta tradición al afirmar que el conjunto de «todos los animales de la Tierra, todos los peces del mar, todas las aves del aire», etc., constituye el libro de la Naturaleza que, si se sabe leer correctamente, confirma y complementa las Escrituras. El Pelícano prefigura a Cristo y a su Caridad, la Perla el nacimiento de la Virgen. Es importante darse cuenta de las potencialidades inherentes a esta tradición. Un pensador de la escuela aristotélica podría interpretarlo racionalmente recomendando el Pelícano como *metáfora* de Cristo. Pero el neoplatónico podría resucitar en cualquier momento la creencia popular que presupone la idea de que el Mismo Dios prefiguró y representó Su Caridad en las costumbres del Pelícano.

Lo que vale para el Libro de la Naturaleza vale también para el saber mitológico del pasado. La Edad Media había heredado de la Antigüedad tardía la opinión

de que, bien entendidas, las fábulas y mitos de los poetas deben transmitir el mismo significado que la contemplación de la naturaleza[64]. La intención de los que aceptaban esta idea no era la de minimizar el valor de la Biblia como instrumento básico de la revelación divina. Bien al contrario, estaban convencidos de que tras la sabiduría pagana no podría ocultarse más que la misma verdad que Dios había puesto de manifiesto a través de las Escrituras. Pues Dios no sólo había hablado a Moisés. Los primeros hombres de la Edad de Oro habían estado tan próximos al acto de la creación que todavía llegaron a conocer los secretos del universo. Pero estos sabios del pasado mítico habían ocultado la verdad en fábulas e imágenes misteriosas para evitar que fuera prematuramente profanada.

Algunos aspectos de esta creencia perviven aún, constituyendo una tendencia oculta del pensamiento europeo. Nos resulta familiar la doctrina de una tradición esotérica que se remonta hasta los misteriosos orígenes del tiempo y que en la Sabiduría del Oriente se revela y oculta a la vez. Los escritos de los neoplatónicos florentinos se encuadran en esta corriente de pensamiento. Los que esperen encontrar allí el mundo sereno de la belleza clásica se llevarán enseguida una decepción. Se nos remite continuamente a los sabios míticos del Oriente, a los sacerdotes egipcios, a Hermes Trismegisto, a Zoroastro y, entre los griegos, a los que se pensaba que habían disfrutado de la posesión de este saber secreto: Orfeo, Pitágoras y, no en menor medida, Platón que, por el uso que hace de los mitos y la reverencia que hacia Egipto muestra, encajaba bien en esta perspectiva de una cadena ininterrumpida de tradición esotérica[65].

Giarda, como veremos, pone buen cuidado en no independizar por completo esta tradición de la Revelación cristiana. Recoge en su relato la historia de Josefo según la cual un Adán o Set prelapsárico había grabado todo el saber anterior al Diluvio en dos pilares indestructibles, y en ellos lo aprendieron los egipcios, que a su vez se lo enseñaron a los griegos[66]. Por ello el lenguaje del simbolismo deriva de Dios tan directamente como el de las Escrituras:

> Este arcano fue comprendido desde el principio del mundo naciente por los hombres más sabios de la edad primera y de ellos procede esta costumbre de formar estas imágenes, que luego ha pasado por todos los siglos intermedios, a través de casi todas las literaturas, hasta llegar por último a nuestra época. ¿Quién de entre los versados en las cosas antiguas no conoce las memorables dos columnas, una de ladrillo resistente al fuego, otra de mármol resistente al agua, en las que estaban representadas y grabadas todas las artes, de manera que pudieran ser transmitidas a las generaciones futuras?
>
> Pues de ellas tomaron los egipcios la excelente doctrina de los jeroglíficos que tanto admiramos. Los griegos siguieron sus pasos y no hubo Arte ni Ciencia que no quedara embellecida por Imágenes Simbólicas. ¿Qué clase de piedra o metal hay en la que no expresaran las formas de las ciencias? ¿Qué matiz o color que omitieran en su representación? No era cosa de entusiasmarse por la erudición vulgar, sino por aquella cuya singular majestad les llenara de inefable deleite[67].

Filosóficamente parece claro por qué el platónico cristiano tenía que hacer tanto hincapié en esta interpretación según la cual el simbolismo es un código que procede de Dios y se transmite en la historia: en la interpretación platónica del simbolismo, el símbolo es el reflejo imperfecto de la realidad superior que despierta en nosotros un anhelo de perfección. En Platón, por supuesto, se explica este anhelo a través de la doctrina de la reminiscencia: habíamos contemplado la perfección antes de que nuestra alma fuera desterrada al cuerpo, y cuando se

resucita el recuerdo de este estado superior el alma se embarca en la búsqueda de su verdadero hogar. El cristianismo prohibía al filósofo la plena aceptación de este concepto central del platonismo según el cual todo conocimiento es reminiscencia: como Dios crea cada una de las almas en el instante de la concepción, no hay lugar en esta visión del mundo para la *anamnese* de estados anteriores. En consecuencia, los que querían aferrarse al platonismo estaban más o menos abocados a sustituir la memoria del individuo por una teoría de la memoria de la humanidad. Fue la humanidad la que encerró en las tradiciones del simbolismo el recuerdo de esos conocimientos que Dios había otorgado a Adán antes de la Caída. La otra única fuente de conocimientos era la revelación de las Escrituras. Y en estas nos habló Dios no sólo directamente, sino también a través de símbolos y estos símbolos, si se saben leer, revelan asimismo un universo platónico, o más bien neoplatónico.

Dionisio el Areopagita

El texto o textos por cuya mediación se efectuó esta transición del platonismo al cristianismo fueron los escritos que invocaban la autoridad de Dionisio el Areopagita, un filósofo pagano al que decíase había convertido el sermón de San Pablo en Atenas[68]. De esta manera lograron entrar en la teología cristiana las ideas del neoplatonismo de la Antigüedad tardía. A la luz de los comentarios del Pseudodionisio sobre las Jerarquías celestes se estudió la Revelación y se establecieron las funciones gemelas del simbolismo, lo que tendría una influencia duradera sobre el pensamiento occidental acerca de estos asuntos.

Al principio de su Comentario defiende el Areopagita las Sagradas Escrituras de la acusación de haber utiliza-

do un simbolismo grosero e inadecuado para revelar una verdad espiritual. Hay dos maneras de acercarse a lo divino: por afirmación (*kataphasis*) y por negación (*apophasis*)[69]. La Revelación hace uso de ambas vías. Representa entidades espirituales por vía de analogía mediante conceptos solemnes tales como *Logos* o *Nous* o mediante la imagen de la luz. Pero en este tipo de lenguaje simbólico acecha un peligro: puede llevar a las mismas confusiones que la concepción religiosa trata de evitar. El lector de las Escrituras podría tomarlas al pie de la letra y pensar que los seres celestiales son verdaderamente «hombres semejantes a los dioses, figuras radiantes de belleza extraordinaria, vestidos con mantos brillantes… o figuras análogas a través de las cuales ha dado la Revelación una representación sensible de los espíritus celestiales»[70]. Precisamente para evitar esta confusión es por lo que los autores sagrados de los textos revelados han utilizado de propósito símbolos y símiles inadecuados, para que no nos aferremos al significado literal no solemne. Las mismas monstruosidades de que hablan, tales como leones y caballos en las regiones celestiales, nos impiden aceptar la realidad de estas imágenes e incitan a nuestro espíritu a buscar una significación superior. Así, la aparente inadecuación de los símbolos que figuran en la Sagrada Escritura es en efecto un medio de guiar a nuestra alma hacia la verdad espiritual. Al profano estas imágenes enigmáticas le ocultan el sagrado arcano de lo sobrenatural; al iniciado, sin embargo, le sirven de primer peldaño en la escala que no permite ascender hacia lo divino.

Las dos vías

Late en esta interpretación una cierta ambigüedad hacia el símbolo que no perdería fuerza en la tradición del

mundo occidental. El símbolo analógico, tiene, cuando menos, sus riesgos si induce a la mente a tomar el reflejo por la realidad. En el pensamiento racional de la Iglesia latina se suelen subrayar estos riesgos, por miedo de que la fusión entre imagen y prototipo desemboque en idolatría o al menos en esa especie de culto de las imágenes que en tan grave problema se erigió en la Iglesia oriental. Según la famosa declaración del papa Gregorio I, las imágenes son permisibles sólo para enseñar la Palabra de Dios a los iletrados. En rigor, habrá que poner cuidado en que no se las tome nunca por algo más que pictografías.

Un documento de la Italia posterior a la Reforma pone de manifiesto lo sensible que se había vuelto la opinión a este peligro de la representación visual a través del resurgimiento de los movimientos iconoclastas en el norte protestante.

Hablando de su controversia con la fraternidad de Santa Maria della Steccata de Parma, escribe Giulio Romano en 1541:

> He oído también que me han acusado de haber representado a Dios Padre, que es invisible. Yo respondo que fuera de Cristo y de la Virgen, que están en los cielos con sus cuerpos gloriosos, todos los Santos y las Almas y los Ángeles son invisibles, y sin embargo es costumbre pintarlos, y sus señorías no ignorarán que estas imágenes son las Escrituras de los vulgares e incultos...[71]

Entonces, ¿es la figura de Dios Padre un signo puramente convencional, como las letras del alfabeto? Era ciertamente posible inclinarse por una opinión tan radical, pero no necesario si se seguía a Dionisio y a otros exégetas. Pues los símbolos de la Biblia no son «convencionales». Si el Espíritu Santo se apareció tras el Bautis-

mo de Cristo «como una paloma», fue porque el Espíritu Santo había adoptado esta forma, y lo mismo cabe decir del aspecto físico del Dios Padre, el Dios Legislador o la Visión de Ezequiel. Estas son teofanías en que el mismo Dios elige la forma en que desea aparecerse al hombre. En sentido más amplio, es posible interpretar la totalidad de las Escrituras como una de tales teofanías, las imágenes y las palabras a través de las cuales la Divinidad da a conocer su naturaleza. Es a este lenguaje de lo divino al que en realidad debiera aplicarse el análisis de Dionisia

De dos maneras contrapuestas habla Dios al hombre en símbolos: o representando lo similar por lo similar o por lo disimilar. El resultado en nuestros términos es o Belleza o Misterio. Ambas cualidades son o pueden ser signo de la divinidad No es que sean mutuamente excluyentes. No es probable que ningún lector que haya seguido la ascensión de Dante al clímax de la Visión Beatífica olvide ni la belleza de esta visión ni su insondable e inefable misterio. Lo que Dante vio era a la vez similar y disímil a la presencia divina: un enigma radiante.

Pero para nuestra exposición puede que todavía sea preferible distinguir las dos vías del Areopagita, la de simbolizar el mundo superior a través de las analogías de la belleza, la luz y el oro y la vía apofática de la monstruosidad misteriosa.

Simbolismo analógico

Ambas concepciones fueron discutidas y aplicadas por los promotores del resurgimiento florentino del neoplatonismo. En la filosofía de Pico della Mirandola, la imagen de los tres mundos que vimos aplicar en Sócrates como bosquejo de una verdad inefable se convierte casi en

una descripción del Universo estratificado de los neoplatónicos. El universo es en esta concepción una vasta sinfonía de correspondencias en las cuales cada nivel de existencia apunta al nivel superior. Precisamente en virtud de esta armonía interrelacionada puede un objeto significar otro y contemplando un objeto visible podemos hacernos una idea del mundo invisible. En su comentario sobre los primeros capítulos de la Biblia, el *Heptaplus*[72], aplica sistemáticamente Pico los métodos exegéticos de Dionisio a su doctrina de los tres mundos, el terrestre, el celeste y el supracelestial, cada uno de los cuales es reflejo de los otros, siendo objeto de todos ellos ese «pequeño mundo» que es el hombre.

> Todo lo que está en la totalidad de los mundos está también en cada uno de ellos y ninguno contiene nada que no se encuentre en cada uno de los otros... cualquier cosa que exista en el mundo inferior se encontrará también en el superior pero en una forma más elevada; y cualquier cosa que exista en el plano superior se podrá ver asimismo abajo, pero en forma un tanto degenerada y, por así decirlo, adulterada... En nuestro mundo uno de los elementos es el fuego; en el mundo celeste la entidad correspondiente es el Sol; en el mundo supraceleste el fuego seráfico del Intelecto. Pero téngase presente la diferencia: el fuego elemental arde, el celeste da vida, el supraceleste ama.

Este es el método de analogía que recordamos de Platón. Pero el propósito y el status del símbolo, sin embargo, han sido sutilmente transformados por el influjo del cristianismo. En Platón la luz y la belleza son también reflejos de la divinidad. El amor terreno encendido por la belleza mundana es el primer peldaño en el camino ascendente que lleva al alma a la contemplación de la Belleza como tal. Pico sistematiza y generaliza esta doctrina de la analogía. Todo elemento del mundo superior es accesible a través de su correspondiente en este mundo. No hay más que emprender seriamente el estudio de la

tradición en que se nos conservó este código para que lo pudiéramos utilizar.

Los antiguos padres no hubieran podido representar una imagen por otra de no haberles sido conocidas las afinidades y armonías ocultas del universo. De no ser así no hubieran tenido razón alguna para representar una imagen por una cosa y no por su contraria[73],

Hemos visto que Giarda suscribía este parecer sobre la importancia de la tradición, y pone bien en claro que suscribía asimismo la interpretación del símbolo como forma material más grosera de una entidad invisible: las ideas de la Mente de Dios se nos escaparían o nos deslumbrarían. Se hacen visibles gracias a la adición de materia grosera.

Igual que puede verse el fuego cuando se le nutre con materia grosera, pero cuando regresa a su domicilio propio se escapa, por su pureza, al poder de la visión humana, así las Artes y Disciplinas más nobles, abstraídas de los sentidos, las aprehendemos peor cuanto más claras se vuelven en sí mismas; pero si se concretan a través de un medio acomodado a nuestro entendimiento, por la adición excelente de colores, se las puede captar con más facilidad...[74]

No sólo captar, sino amar. Pues Giarda participa de la fe platónica en que el Amor puede guiar hacia la Cognición.

Pues el Amor abraza la Cognición como a una pariente que nunca dará a luz la descendencia más hermosa en ningún entendimiento a menos que se una Íntimamente con lo bello y lo bueno. Sin embargo, ¿ha realizado la naturaleza algo más bello, o ha creado el Dios inmortal algo de mayor bondad que las mismas Virtudes y Ciencias? Sólo con que los ojos del hombre pudieran verlas como ven otras cosas, de cierto que se encendería tan asombroso amor por ellas en todos los corazones que todos desdeñarían los placeres, olvidarían sus ansias de poder, domeñarían sus deseos de riqueza y se congregarían en pos de ellas.

Empero, a las Ciencias, reinas y gobernadoras de todas las esferas del conocimiento y jueces y árbitros de todas las acciones, aunque por su na-

turaleza no solo eclipsan con su luz el brillo de las estrellas menores, sino del mismo Sol si con él se compara, no las puede ver la mente humana, encerrada como está en la morada en penumbra del cuerpo, como si no pudiera resistir su brillo inmenso sin volver la vista. Pues la mente es el ojo del alma…

Pues todos los hombres sabios están de acuerdo en que es imposible amar lo que no pueden aprehender ni la razón ni los sentidos. Como los sentidos no pueden aprehender nada que no sea corpóreo de alguna manera, nada puede comprender nuestra mente en su abatida condición que no se presente en forma de cuerpo. Así pues, ¿no es incalculable la magnitud de la deuda que tenemos con los que expresaron las Artes y las Ciencias en imágenes, facilitándonos así no sólo el poder conocerlas, sino también contemplarlas, como si dijéramos, con nuestros propios ojos, el poder encontrarnos y casi conversar con ellas sobre diversos asuntos?[75]

El lenguaje hiperbólico de Giarda no debe ocultarnos la importancia de sus opiniones para el estudioso del arte. El platonismo clásico, como sabernos, había desdeñado el arte, y aunque el neoplatonismo había mitigado este planteamiento, la influencia de esta tradición ha venido hasta el presente siendo estudiada sobre todo en relación con una nueva estética. Nos son familiares, luego de la famosa historia de esta corriente escrita por Panofsky, los avatares de la pretensión del artista de ver más allá de la escoria de la materia y aprehender la Belleza que mora en el mundo inteligible[76].

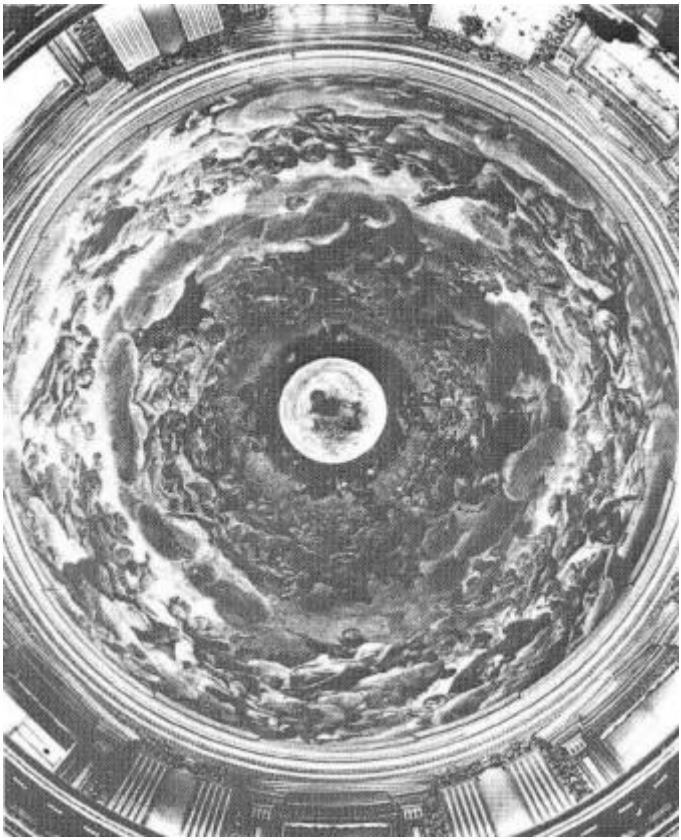
Giarda nos recuerda que esta pretensión no tiene por qué conducir necesariamente a la autonomía del arte. Pudiera ocurrir que las facultades del artista fueran encauzadas en beneficio de la Iglesia, si sus imágenes pueden no sólo transmitir conocimientos al iletrado sino excitar la Cognición a través del Amor. Pues, pese a las advertencias del Areopagita, seguro que ningún hombre de devoción ordinaria dudaría de que los reinos celestiales del mundo inteligible eran de una belleza sin par. Donde-

quiera que la Divinidad se había revelado en una visión, fuera a los profetas, a los santos o a poetas tales como Dante, la belleza y el resplandor habían constituido la clave de la experiencia. Y aunque los teólogos del Concilio de Trento evitaron el tema, las facultades proféticas de ver la belleza que poseía el artista podían, adecuadamente orientadas, ayudar a los fieles a contemplar el reino espiritual.

154. Rafael: *La Madona Sixtina*, Dresde, Galería.

En este contexto, podría aducirse, quizás se ha exagerado el contraste entre los diversos estilos y épocas del arte eclesiástico. Cuando Rafael pintó la Madona Sixtina apareciendo como en una visión (figura 154), quería sin duda utilizar su facultad innata de percibir la Idea para cubrir a la Reina de los Cielos con un manto de belleza. Fue Giovanni Bellori en la segunda mitad del siglo

XVII el que formuló la estética metafísica de la Academia, es decir el credo platónico, en su discurso sobre la Idea, pero el mismo Bellori nos dejó también una descripción extática de lo que podríamos llamar una típica versión barroca del cielo: la cúpula de Lanfranco en Sant'Andrea della Valle, en Roma (1625-1628) (figura 155).



155. Lanfranco: Cúpula decorada con frescos de Sant' Andrea della Valle, Roma, 1621.

Tras describir la figura de la Asunta y la de Cristo que la recibe en lo alto y mencionar las otras figuras de santos y patriarcas, Bellori despliega todos sus recursos para evocar el centro de los coros de ángeles situados en torno a la linterna de la cúpula:

En intervalos alternados de aire y luz, se abre el paraíso de sonrosadas nubes radiantes con una alegre y armoniosa gloria de ángeles que se mueven hacia el centro en coros de jóvenes y niños sentados e inmersos en un resplandor centelleante, emitiendo sonidos y cánticos con flautas, violas, tímpanos y otros diversos instrumentos musicales. En la cima de los círculos menores retroceden entre luminarias de oro más brillantes y se desvanecen suavemente en un resplandor último en el que las cabezas de querubín refulgen con contornos tan esquivos que la dulzura del color nos hace oír la música celestial en el silencio de la pintura... La armonía de tan asombrosa pintura nos transporta ciertamente a los cielos y al contemplarla los ojos y el pensamiento no se cansan nunca de recorrer sus vastas extensiones[77].

Ninguno que lea la totalidad de esta descripción pondrá en duda que la reacción de Bellori no es meramente estética. Lanfranco le ha ofrecido una visión del cielo, un vislumbre del Paraíso. En ninguna parte muestran el artista ni el crítico preocupación alguna por el riesgo de confundir el símbolo espléndido con la realidad.

Existen en verdad numerosas pruebas de que este problema concreto no preocupó a la Iglesia postridentina tanto como cabría esperar conociendo las decisiones del Concilio. La distinción racional entre símbolo y realidad, entre visión subjetiva y hecho objetivo, parece borrarse casi deliberadamente en las grandes pinturas de los techos barrocos. La del monasterio benedictino de Melk, en Austria, nos brinda un buen ejemplo de estas ambigüedades (figura 156).

156. Rottmayr: *La transfiguración de San Benito*. Monasterio de Melk (Austria), 1716.

Se solicitó al pintor que representara la recepción de San Benito en el Cielo[78]. Esta clase de apoteosis era por aquellos tiempos casi la regla para techos de iglesias, pero lo que distingue este programa de tantos otros semejantes es el cuidado que se iba a poner en presentar la verdad objetiva del suceso representado: según la leyenda, les fue concedida esta visión a dos monjes situados en lugares muy distantes en el mismo momento en que moría San Benito en Monte Cassino. A los dos se les había de pintar rodeados de ángeles en lugares diferentes del techo observando la ascensión del santo a la espera angélica. Lo que nos interesa en particular es que en este acontecimiento atestiguado por testigos independientes hay personificaciones: la Religión ayuda y la Idolatría no puede evitar el avance triunfal del santo, avance en el que le acompañan la Castidad y la Penitencia sus virtudes más sobresalientes. Eran tan visibles para los dos monjes como los santos y los ángeles.

Sin duda que, de habérsele urgido, el docto teólogo que escribió este programa en latín hubiera recurrido al

mismo tipo de razonamiento que Giarda: el verdadero acontecimiento en los cielos no es factible respresentarlo, pero las imágenes contempladas por los visionarios y pintadas por el artista son cuando menos reflejos o bosquejos válidos de la realidad superior. Ya el hecho de vislumbrar el ciclo abierto en el que las personificaciones acompañan a los ángeles es un paralelo de la captación de una realidad superior. A estas entidades no se las puede representar mediante imágenes simbólicas mejor de lo que se las puede describir por otros medios, pero tales imágenes pueden al menos ilustrar la estructura jerárquica del mundo que sigue siendo afín al mundo estratificado de Platón.

Por tanto, tanto en la escena jesuítica como en innumerables pinturas, los acontecimientos de este mundo se ven acompañados y reflejados en un nivel superior por abstracciones en las que, pongamos por caso, se recrea la destrucción de un ídolo por un santo determinado como victoria de la Religión sobre la Idolatría. Es este reflejo en el plano superior el que dota de sentido a la acción del inferior.

157. Sacchi: *Divina Sapientia*. Grabado de H. Tetius, *Aedes Barberinae*, Roma 1642.

Otro texto referido a una pintura de un techo barroco pone de relieve lo profundamente arraigado que estaba este hábito en el siglo XVII y lo íntimamente vinculado con el arte que se hallaba: H. Tetius concluye su descripción del famoso techo de Sacchi de la *Divina Sapientia* en el Palazzo Barberini de Roma (figura 157) refiriendo cómo en un determinado momento le pareció que el símbolo cobraba vida. Un día, se nos dice, visitaba Urbano VIII el palacio, y habiéndose sentado a la mesa debajo del fresco, se escogió para la lectura por pura casualidad un texto de la Divina Sabiduría. Todos los presentes quedaron sorprendidos por esta misteriosa coincidencia.

Al fin podíamos contemplar la Divina Sabiduría, que hasta entonces nunca habíamos sino entrevisto oscuramente y, como si dijéramos, cubierta por un velo, abiertamente y sin visera, de modo que a todos era dado contemplarla: su divino y lúcido Arquetipo (*archetypam*) en la Sagrada Escritura, su prototipo (*protypam*) en Urbano y su representación (*ecty-*

pam) en la pintura. ¡Qué luz, qué resplandor se difundió entonces por la sala, revelándose a cuantos rodeaban al ensalzado Príncipe! En verdad pareció que hasta las paredes saltaban de alegría (*parietes ipsi gestire videbantur*), felicitándose de tan alto honor. Nosotros por nuestra parte, llenos de alegre confianza, nos sentimos transportados ante la misma presencia de la Divina Sabiduría (*quasi in ipsam Sapientiam Divinam rapti*), con lo que en el futuro nada oscuro, nada impenetrable podría nunca sucedernos[79].

Las tres relaciones de pinturas aquí citadas —la descripción de Bellori de la cúpula de Lanfranco, el programa del techo de Melk y la experiencia de Tetius en el Palazzo Barberini— tienen un elemento en común: poner el acento en los estados de éxtasis visionario. Era sobre todo en el neoplatonismo donde podía hallarse una explicación filosófica coherente de estos estados. Se basa en la distinción platónica entre los tres modos de conocimiento a la cual ya se ha hecho alusión.

De estas formas, la inferior es por supuesto el conocimiento adquirido por nuestros falibles sentidos, que no merece más que el nombre de «opinión». La superior deriva del razonamiento que avanza paso a paso en el proceso dialéctico. En tanto que el alma siga encerrada en el cuerpo nos vemos realmente reducidos a estos dos guías imperfectos, los sentidos y la razón, que nunca pueden captar de inmediato toda la verdad, sino que deben apoyarse en el silogismo. El modo más elevado de conocimiento le está por tanto normalmente vedado al hombre, pues este es el proceso de la intuición intelectual de ideas o esencias no mediada, sino directa, «cara a cara». Para Platón, este conocimiento lo teníamos antes de nacer, y lo recobraremos una vez que nos desembaracemos del peso muerto del cuerpo y volvamos al reino de las Ideas. En vida —y este es el aspecto elaborado por el neoplatonismo— tan solo podemos aspirar a este au-

téntico conocimiento en los raros momentos en que el alma deja el cuerpo en un estado de *ek-stasis*, tal como el que puede sernos otorgado a través del frenesí divino. De aquí la importancia que los neoplatónicos florentinos concedían a la actuación del *furor* en el amor, la poesía y la profecía, y de aquí también que los pintores renacentistas reclamaran para su actividad el mismo estado de *afflatus* divino que la Antigüedad reconocía al poeta.

Esta pretensión se vio ciertamente coronada por el éxito. Resulta en verdad interesante que en el Renacimiento tardío un gran poeta se dijera acreedor al status profético por comparación con el artista, al menos con el tipo especial de artista del que nos estamos ocupando, el ideador de símbolos visuales. Torquato Tasso combina en una importante sección de su tratado Del Poema Heroico una exposición de la teoría platónica del conocimiento con una referencia explícita a la concepción del simbolismo de Dionisio Areopagita[80].

La imagen mística

Al poeta, declara, no se le debe encuadrar como hacedor de «ídolos» junto con el sofista (como había hecho Platón).

> Debería llamársele más bien hacedor de imágenes, a la manera de un pintor de la palabra, y en esto se parece al teólogo sagrado que labra o encarga imágenes… el poeta es casi igual al teólogo y al dialéctico. Pero la filosofía sagrada, nombre que puede recibir la teología, tiene dos partes, cada una de las cuales corresponde a una parte de la mente. Pues no sólo Platón y Aristóteles, sino también el Areopagita, dicen que la mente consta de una parte divisible y otra indivisible… Es a esta parte indivisible, que es el intelecto más puro, a la que pertenece la teología más oculta que está contenida en signos y tiene el poder de hacernos perfectos. La otra, que persigue la Sabiduría, que trabaja por demostración, la atribuye a la parte divisible de la mente, que es mucho menos noble que la indivisible. Por ello es una operación mucho más noble llevar la mente a la contemplación de las cosas divinas y estimularlas de esta manera por medio de

imágenes, como hace el teólogo místico, que instruirla por vía de demostración, que es labor del teólogo escolástico. De ahí que el teólogo místico y el poeta superen en nobleza a todos los demás…

¿Que es lo que imita, pregunta Tasso, el verdadero poeta? ¿Es su objeto nuestro mundo visible o más bien el inteligible? Ha de ser este segundo, pues Platón ha negado el status de ser a las cosas visibles.

Por ello las imágenes de los Ángeles descritas por Dionisio tienen más realidad que ninguna cosa humana, y lo mismo ocurre con el León Alado, el Águila, el Buey y el Ángel que son imágenes de los evangelistas y no pertenecen por tanto a la imaginación, pues la imaginación pertenece a la parte divisible de la mente. A menos, claro está, que haya otra imaginación más allá de la que es una facultad del alma sensitiva, que sea como la luz a la hora de iluminar las cuestiones y autorrevelarse, que sea más una propiedad de la imaginación inteligible.

Por importante que sea esta sorprendente reivindicación de la imaginación poética, que preludia el término baudelairiano de «Reina de las Facultades», nos interesan aquí más las consecuencias del acento que Tasso pone en la función del símbolo en la tradición platónico-dionisíaca. Pues si los textos anteriores ilustraban la vía que por analogía lleva de la experiencia de la Belleza a la visión de la Divinidad, a Tasso le preocupan obviamente las misteriosas imágenes que no exhiben parecido alguno sino que «elevan la mente a la contemplación». A diferencia del retrato de un paraíso radiante, los cuatro símbolos de los evangelistas tomados de la visión de Ezequiel (figura 158) son más reales que la realidad visible y han de ser aprehendidos no por los sentidos ni por la razón discursiva, sino por el intelecto indiviso.

158. Rafael: *La visión de Ezequiel*. Florencia, Palazzo Pitti.

Tasso acude al ejemplo del *pittore parlante*, el artista o pintor que forja imágenes simbólicas, y esto apunta hacia esa otra corriente de pensamiento neoplatónico que siguió influyendo en el arte y el pensamiento de la Europa renacentista. De acuerdo con esta interpretación, esa característica que tiene el símbolo visual de poder ser aprehendido en un destello es de por sí análoga al modo en que las inteligencias aprehenden la verdad. Fue el propio Plotino[81] quien introdujo este argumento en el mismo contexto en que hablaba del modo superior de conocer:

No hay que pensar que en el Mundo Inteligible los dioses y los bienaventurados vean proposiciones; todo lo allí expresado es una hermosa imagen.

Los inteligentes egipcios, nos dice Plotino en relación con esto, no utilizaban letras para describir palabras y frases

Esculpían en sus templos una imagen para cada cosa… Así cada imagen era una especie de comprensión, sabiduría y sustancia, todo a la vez, y no razonamiento discursivo y deliberación.

Este elogio del modo de escribir de los antiguos egipcios hubo de ejercer una peculiar fascinación sobre el neoplatónico cristiano que tenía que depender de las formas de revelación que se hallan en las Escrituras o en la tradición esotérica para conocer la verdad. Pues en cualquier caso se reputaba al jeroglífico ser reflejo de esa «antigua sabiduría» que o se heredó del Adán prelapsario o nació por inspiración divina. Por ello tanto su forma como su contexto eran reflejo de un conocimiento superior.

Este es el trasfondo del famoso breve pasaje de Marsilio Ficino que fue uno de los documentos fundacionales del arte renacentista de la emblemática.

Cuando los sacerdotes egipcios deseaban referirse a los misterios divinos, no utilizaban los pequeños caracteres de los manuscritos, sino las imágenes completas de plantas, árboles o animales; pues Dios tiene conocimiento de las cosas no por vía de pensamiento múltiple, sino por la forma pura y estable de la cosa misma.

Tus ideas sobre el tiempo son múltiples y cambiantes, cuando dices que el tiempo es veloz o que, por una especie de movimiento de retroceso, vuelve a enlazar el comienzo con el final, que enseña a ser prudente y que trae cosas y se las vuelve a llevar. Pero los egipcios abarcan la totalidad de su discurso en una imagen firme cuando pintan una serpiente alada con la cola en la boca, e igual ocurre con las otras imágenes descritas por Horus[82].

Se hace referencia al único texto coherente sobre jeroglíficos que el Renacimiento poseyó, el *Hieroglyphica* de Horapollo, recopilación tardía y fantasiosa que gozaba de un inmerecido prestigio[83]. En realidad su tratado asigna un significado distinto a este típico símbolo místico, la serpiente que se muerde la cola, la cual por cierto

no lleva alas en su versión. Para él constituye el símbolo del universo, pues las escamas representan las estrellas del cielo, el peso la tierra y la tersura el agua. El que esté mudando la piel alude, según se interpreta, a la edad y al rejuvenecimiento, el que se esté devorando a sí misma significa que cualquier cosa que la Divina Providencia genere en el mundo, la vuelve a recibir en él por disminución.

Tal vez la discrepancia entre la interpretación de Ficino y la que se encuentra en Horapollo sea fortuita, pero viene a recordarnos un hecho importante. Cuando no se cree que los símbolos sean convencionales, sino esenciales, su misma interpretación ha de quedar confiada a la inspiración y la intuición. No hay que ir muy lejos para hallar el motivo. Las convenciones se pueden aprender, maquinalmente si es preciso, pero no puede decirse que en el símbolo que se nos presenta como una revelación sus rasgos distintivos tengan asignado un significado identificable. Se tiene la impresión de que todos sus aspectos están cargados de una plenitud de significados que nunca puede acabarse de aprender, sino que hay que hallar en el mismo proceso de contemplación que se pretende engendre. En otras partes de este volumen se abordan en otros contextos los problemas lógicos y psicológicos de lo que se llama el «signo abierto»[84]. Lo que importa aquí es que la misma experiencia de un significado tras otro que se nos sugiere al contemplar la enigmática imagen se convierte en equivalente del modo de aprehensión en el que las inteligencias superiores pueden no solo ver una proposición determinada como en un destello, sino toda la verdad que su mente pueda abarcar —en el caso de la Mente Divina, el conjunto de todas las proposiciones.

De esta manera, el misterioso jeroglífico del monstruo que se autodevora plantea a la mente un rompecabezas que la obliga a elevarse por encima de la imagen. No sólo no podemos considerar que el signo represente una criatura real, sino que hasta el hecho que representa trasciende las posibilidades de nuestra experiencia —¿qué pasará cuando las mandíbulas devoradoras lleguen al cuello y a las mandíbulas mismas? Esta naturaleza paradójica de la imagen es la que la ha convertido en símbolo arquetípico del misterio. No nos sentimos ciertamente tentados a confundir el enigma representado con sus múltiples significados. La serpiente no representa ni el tiempo ni el Universo pero, precisamente por ser inagotable su significación, es tanto lo que nos muestra «en un destello» que volvemos a contemplarla como de un sueño que ya no podemos referir o explicar[85]. Esta fue, en su nivel más alto, la experiencia de Dante, y algo análogo debía sentirse en presencia de tan venerables y misteriosos signos.

A diferencia de la imagen de belleza, pues, la imagen de misterio no detiene la mente en su ascensión al mundo inteligible. La serpiente que se muerde la cola no es una «representación» del tiempo, pues el tiempo no es parte del mundo sensible y por tanto no puede ser objeto de nuestros sentidos corpóreos. La esencia del tiempo es accesible tan solo a la intuición, y esta intuición es lo que está simbolizado en nuestra respuesta a la imagen que exige contemplación y a la vez nos espolea a trascenderla.

Esta doctrina de la función de los símbolos visuales difícilmente admite una exposición plenamente racional, porque por la naturaleza misma del discurso es una doctrina irracional. Es obvio sin embargo que en ella y a

través de ella se borra la distinción entre las funciones representacional y simbolizadora de la imagen. Ficino no acepta la imagen de la serpiente como mero signo que «representa» un concepto abstracto. Para él la esencia del tiempo está «incorporada» de alguna manera en la forma misteriosa. Contemplando el antiguo símbolo en el que los dotados de un conocimiento superior encarnaron su intuición de la naturaleza del tiempo, llegará él mismo a comprenderlo con una profundidad cada vez mayor, lo «verá» aquí en la tierra igual que espera verlo cuando el cuerpo ya no ofusque su capacidad de aprehensión.

IV. LA CONFLUENCIA DE TRADICIONES

La filosofía de la impresa

El análisis del jeroglífico realizado por Ficino nos muestra el trasfondo de la moda intelectual que dio lugar a una riada de libros sobre emblemas, divisas e *imprese* a lo largo de los siglos XVI y XVII. Esta moda ha atraído recientemente la atención de bastantes historiadores del arte y de la literatura, y merecidamente, pues nos hallamos aquí ante una forma artística que tras fascinar a muchas generaciones acabó por caer en el olvido y el descrédito en épocas posteriores[86] El acordar música y palabras nos resulta todavía intuitivamente inteligible, pero el dotar a una pintura de una etiqueta y un poema (como en el emblema) o de un breve lema (como en la divisa o *impresa*) exige un esfuerzo de imaginación histórica para hacerse inteligible. Puede objetarse, como en el caso de las personificaciones, que los argumentos filosóficos empleados en las introducciones eruditas a estos libros de moda eran poco más que racionalizaciones de un placer que tenía sus raíces psicológicas en otra parte. La investigación de estas raíces, como espero de-

mostrar, nos hace descender profundamente al subsuelo del lenguaje y el pensamiento; pero es evidente que los problemas que presentan elementos tan básicos como la metáfora, la imagen y la comparación sólo podían expresarlos aquellos eruditos en términos tomados de la tradición clásica, fuera de la corriente platónica, de la aristotélica o de una combinación de ambas.

Père le Moine resume en su *De L'Art des devises*, París, 1666, la postura platónica, aunque con una cautelosa *captatio*, al escribir:

> Si no temiera subir demasiado alto y decir demasiado, diría que tiene la Divisa algo de esas imágenes universales otorgadas a los Espíritus Superiores que presentan en un momento y por medio de una noción simple y suelta lo que nuestras mentes tan sólo pueden representar sucesivamente y por medio de una larga serie de expresiones que se forman una tras otra y que las más de las veces se estorban en lugar de ayudarse en razón de su multiplicidad[87].

Pero aunque tales alusiones a la doctrina mística de Ficino no son en absoluto escasas, Robert Klein tenía sin duda motivos para subrayar el papel que la teoría racional de la metáfora de Aristóteles desempeña en estos debates[88]. En realidad al mismo tiempo que Père le Moine entonaba esta loa neoplatónica de la Divisa, publicaba Emanuele Tesauro su *Cannochiale Aristotelico*, o telescopio aristotélico[89] con el que escruta el firmamento de las «ingeniosidades» retóricas, imágenes, metáforas, emblemas, símbolos y demás para uso práctico de predicadores, oradores, redactores de programas, inscripciones y divisas. Muchos de sus capítulos adoptan la forma de una exposición de retórica aristotélica con ejemplos tomados de las esferas más diversas. El núcleo del libro, tanto en tamaño como en importancia, está dedicado a la aplicación de la teoría de la metáfora de Aristóteles a

la clasificación de las figuras retóricas, las imágenes y los símbolos, y en un apéndice la utiliza para analizar el arte de las *imprese* en treinta y una «tesis». La primera y «fundamental» reza: la *impresa* perfecta es una metáfora. Esto, se nos dice, se sigue de definir una metáfora como «el significar una cosa por medio de otra», y Tesauro la aplica a su paradigma del *genre*, la Divisa del rey Luis XII de Francia, un puercoespín con el lema *«cominus et eminus»* (cerca y lejos) (figura 159). Si el rey hubiera dicho «golpearé a mis enemigos cerca y lejos», esto sería lenguaje normal y natural, pero para dar a entender esta idea nos muestra la imagen de un puercoespín, que pincha lo que está cerca y arroja a distancia sus espinas.

> De ahí el placer que nos procuran las *imprese*, porque una cosa a la que se llama por su nombre propio nada nos enseña más que ella misma, pero si la nombramos con una metáfora nos enseña dos cosas a un tiempo, una dentro de la otra: el rey en el puercoespín y las armas en las espinas, el golpe y el pincho, y esto complace mucho a la mente humana, que por naturaleza está ansiosa de saber mucho sin esfuerzo…[90].

159. *Cominus et eminus* De *Imprese* de Bargagli, 1589, pág. 44.
160. *Per te surgo*. De *Imprese* de Bargagli, 1589, pág. 266.

Tesauro desea fervientemente demostrar que su paradigma es en verdad una *impresa* perfecta; representa la más perfecta de las metáforas, la que también ensalzaba

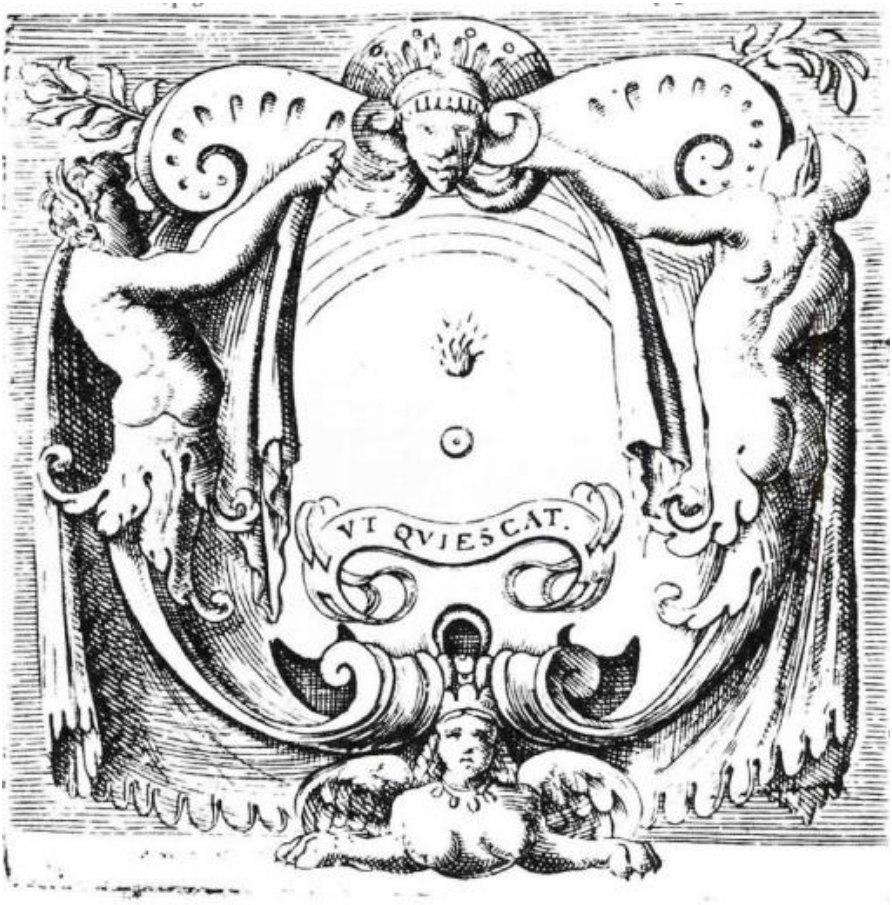
Ripa, es decir, la «metáfora de la proporción», pues igual que el puercoespín empuña sus espinas, empuña el rey sus armas. Expresa asimismo un sentimiento «heroico», es decir, marcial, pero no cruel, pues Tesauro nos recuerda que se dice también que las espinas del puercoespín curan las heridas que causan y análogamente el rey socorre al oprimido. Pero el autor no sería un profesor de retórica si no fuera asimismo capaz de dar media vuelta y defender el parecer contrario. Nada hay perfecto, y por tanto en la *impresa* se descubren los defectos propios de toda creación humana. No está basada estrictamente en una metáfora de proporción ideal, pues las espinas y las espadas se parecen demasiado; y además no resulta muy decoroso comparar a un rey con un puercoespín que, después de todo, es una especie de puerco.

En esta sobria y razonable disección de la imagen simbólica Tesauro no hace más que resumir la tradición contraria a la *impresa* que había encontrado su más diestro exponente en Scipione Bargagli[91], autor del siglo XVI. Bargagli arremete explícitamente contra la identificación de la *impresa* con el jeroglífico o con otros símbolos místicos. No es más que una metáfora o comparación ilustrada, y esta comparación, opina Bargagli, debería basarse siempre en cualidades que realmente posean los objetos y no en una asociación fabulosa o mística que resulte ininteligible para la *mezzana gente* (gente corriente) a la que intenta dirigirse la *impresa*. Estos criterios dejan fuera, sin duda, al fabuloso puercoespín, y es cierto que hojeando la recopilación de Bargagli encontramos fundamentalmente objetos e instrumentos cotidianos utilizados como metáforas. Ejemplo típico (figura 160) lo constituye la sencilla imagen de la mano con un látigo asociada a una peonza, y el lema *«per te surgo»*. La apli-

cación es obvia: los vaivenes de la fortuna no me abatirán, al contrario, me elevarán. Pero ¿explicaría este o cualquier otro de tales símiles, por acertado que fuera, el entusiasmo que el arte desató?

He aquí una muestra perfectamente representativa tomada de la versión inglesa del *Arte de componer divisas* de Henry Estienne:

> Dice Bargagli con razón que un Divisa no es más que un modo de expresarse raro y particular; el más resumido, placentero y eficaz que el ingenio humano puede inventar. Es de cierto el más resumido, pues en dos o tres palabras excede de lo contenido en los libros más gruesos. E igual que un pequeño rayo de Sol es capaz de iluminar del todo una caverna, por grande que sea, con los rayos de su resplandor: así ilumina una Divisa la totalidad de nuestro entendimiento y disipa la oscuridad del Error, llenándolo de Piedad auténtica y Virtud sólida. En estas Divisas, como en un Espejo, es donde podemos, sin grandes librotes de historia y filosofía, en corto espacio de tiempo y con extrema facilidad, contemplar llanamente y grabar en nuestra mente todas las reglas de las Vidas Moral y Civil…[92]



161. *Ut quiescat*. De *Imprese Illustri* de Camilli, 1586, pág. 16.

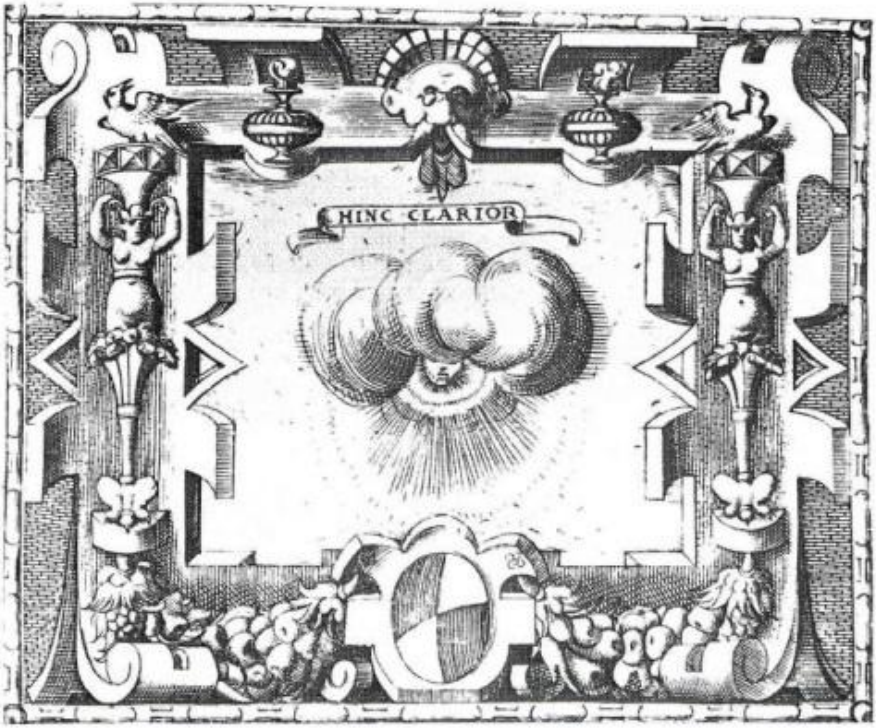
Hay que admitir que ciertamente en algunas divisas se da esa concentración tan recomendada por los autores de la época. En el libro de Camillo Camilli[93] figura la *impresa* de la familia Crotta (figura 161), en la que distinguimos una imagen esquemática de las esferas con una llama que sube hacia lo alto y el lema *«ut quiescat»*. La llama que tiende hacia su «su lugar natural», a lo alto, al Empíreo, se convierte en el símbolo del lógico anhelo de Dios que siente el alma, haciendo alusión a los hermosos versos de San Agustín: «*Fecisti nos in te, et cor nostrum inquietum est, donec requiescat in te*». De esta

manera es que cualquier hecho natural, como Giarda nos recuerda, puede servir de símbolo de una verdad moral, y es precisamente misión de lo que el Renacimiento llamaba «ingenio» encontrar la aplicación oportuna bien que inesperada. Así por ejemplo, la misma tendencia natural de la llama a subir hacia lo alto pudiera ser tema de una meditación muy diferente: *Livor, ut ignis, alta petit* (figura 162). La envidia busca las alturas igual que la llama, pues porque estoy en la cumbre me envidian. Ahora puedo ver y captar lo que antes tenía que razonar[94].

162. *Livor, ut ignis, alta petit*. Según el *Liber Fortunae* de Cousin, 1568, núm. 86.

Pues en cierto sentido la *impresa* es más una demostración que una metáfora. Convierte la moraleja de una observación concreta en una norma de vida. Su poder reside no tanto en la comparación como en su capacidad

de ser generalizada. Aunque no sé de ningún autor que haya sacado explícitamente esta conclusión, va implícita en el tratamiento que reciben estas imágenes en las colecciones a las que he aludido[95]. El comentario no queda contento con una aplicación. El autor recurre a su ingenio para extraer tantas aplicaciones como sea capaz de soportar la paciencia del lector.



163. *Hinc clarior*. De *Imprese Illustri* de Ruscelli, 1566, pág. 363.

Que estos productos de lo que se ha llamado Filosofía del Cortesano sean del gusto del siglo XX es aún menos probable que lo que sean las eruditas composiciones de personificaciones de Ripa, pero es imprescindible tener en cuenta esta manera de entender el símbolo para comprender mejor el modo en que los cambiantes significados potenciales de una imagen enigmática eran apreciados por un lector meditativo, algo así como un amante

de la música disfruta escuchando variaciones sobre un mismo tema. Y así Ruscelli[96] se lanza a describir o explicar la *impresa* de un tal conde Pompilio Collalto en cinco apretadas páginas. Aparece un sol detrás de las nubes (figura 163) con el lema *hinc clarior* («de aquí al mayor brillo») y «parece prometer que su autor ha pretendido que tuviera más de un hermoso significado».

> En primer lugar... sirve para dar a entender la propiedad natural de la luz que aumenta su esplendor cuanto más se recoge en sí misma... y así tal vez por medio de esta bella observación filosófica el autor de la Impresa... pretendiera hacer una delicada alusión a alguna hermosa Señora que amaba y que, bien por ser viuda o por alguna otra razón, iba toda de negro y tenía el rostro velado... queriendo decir que de este modo resultaba ella... la mar de hermosa...

Ruscelli piensa aquí en un poema sobre un tema conexo y cita ocho estrofas en *ottave rime* sobre el engreimiento del Sol, que se queja a Júpiter sobre una Dama que le sobrepasa en belleza. Júpiter envía una nube oscura, que se convierte en velo, pero en vano, y el Sol ha de ceder el puesto de preferencia a la Dama.

> ...Pero dejando estos versos de poemas y pensamientos de Amor, puede ser que este Señor de nobles ideas hubiera intentado con su *impresa* ponerse ante la mente... la verdadera gloria de Dios... que intentase comunicar a través del resplandor del Sol. Pretenderíase entonces que las nubes significasen los obstáculos e inconvenientes... que, en el curso normal de las cosas, siempre se atraviesan ante las ideas y los hechos ilustres, como dice Petrarca: «es raro que a las empresas elevadas no las contraríe alguna nociva Fortuna».
>
> Pero antes de todo esto, como el dicho Señor que ideó esta *impresa* es conocido por su lúcida inteligencia, se podría proponer una interpretación muy distinta, que ciertamente sería asimismo muy adecuada: pese al hecho de que la mayoría de los poetas y otros escritores profanos suelen atribuir un significado negativo a las nubes, puede comprobarse que en la Sagrada Escritura por el contrario se les concede en general una significación muy positiva. Casi todos los grandes hechos obrados por Dios entre nosotros los ha llevado a cabo por Su gracia infinita o en las nubes o en el fuego [Ruscelli aduce aquí diez ejemplos tomados de las Escrituras].

Hay una razón… por la que podemos creer que la Divina e inefable Bondad se manifiesta casi siempre… envuelta en nubes: es para enseñarnos… a elevarnos hacia Dios por contemplación y por actos. Pues igual que el mundo recibe del aire el gran favor de… la lluvia… las mentes angélicas, que son como las nubes en relación con el Sol central que es Dios, conceden a nuestras mentes… la lluvia de la gracia…

Detrás de esto… podemos ver que esto lo obra la gracia infinita de Dios que… quiere acomodar a nuestra naturaleza y condición lo que nunca puede proceder de un extremo a otro sin algún intermediario que participe de la naturaleza de entrambos… Tal intermediario entre nuestra vista terrenal y el objeto de la luz celeste… son las nubes que de alguna manera participan en las cualidades de opacidad y esplendor… De este modo pretende la Sagrada Escritura presentarnos las nubes como guías… hacia Dios, y de ello tenemos prueba anagógica y mística en la columna de la nube que lleva al Pueblo Elegido… a la Tierra Prometida. [Más citas bíblicas].

Y más allá incluso de la Sagrada Escritura puede constatarse que los filósofos, y en especial los platónicos, han expresado asimismo esta hermosa idea… Quizás con intención de mostrarnos que nuestra mente es incapaz de elevarse por sí misma y unirse a Dios directamente sin algún velo que la resguarde, proteja y preserve de tanta luz, idearon los poetas la alegoría de… Semele… Si ahora combinamos ésta con la primera idea de que hablamos, podríamos decir que, dando por supuesto que la nube signifique la belleza corporal de la Dama, tal vez el autor haya querido transmitir mediante esta *impresa* el *hinc*, es decir, que de esta belleza corporal mi mente se eleva a la belleza de su alma, celestial y divina… y de esta belleza celestial es luego transportada a las alturas de la mente divina, la vida suprema, donde se hace aún más serena y brillante.

Y más allá de todo esto… se puede y debe añadir otra interpretación más que tal vez haya estado en la mente del autor… que es el amor y deseo de Gloria que tiene su origen en nuestras preocupaciones mundanas y en último término encuentra descanso en Dios… Y confirmando mi idea que este Caballero tal vez quisiera hacer referencia a este esplendor y a esta gloria… parece apropiado dejar constancia de que la casa de Collalta ha sido una nobilísima familia durante muchos años y producido… hombres de extraordinario valor…

[Se detallan las hazañas del conde Tolberto en las guerras de Venecia contra los turcos y la lealtad a los venecianos del conde Pomponio].

Pero como no estoy en condiciones de determinar con precisión en qué fase de su vida ideó este Caballero su *impresa*… si en su primera juventud y con intención amorosa… o tal vez más adelante con el otro significado moral y militar… y puede darse también el caso de que lo adoptara en años posteriores, al experimentar los diversos y extraños azares de la Fortuna… que se le vio soportar con tan maravillosa bondad, prudencia y paciencia, pues basando su esperanza en la bondad inescrutable de Dios,

puede tener confianza en que reaparecerá con más esplendor a la vista de sus amos…

Y estas interpretaciones que aquí presento, y muchas otras que creemos tiene en la mente el autor, demuestran que la *impresa* es de lo más bello y grácil en todos sus aspectos.

El cortés lector que haya tenido la paciencia de unirse a este ejercicio habrá notado que las interpretaciones de la imagen se desdoblan en una secuencia que recuerda la vida del cortesano renacentista de Castiglione. El símbolo se adapta al joven amante, al guerrero maduro y al anciano buscador de Dios. En cada etapa y en muchas otras reales o imaginarias significa una cosa diferente y pese a ello apunta a una verdad común e invariable: los contrastes de las nubes que rodean al Sol y o refuerzan su esplendor o nos llevan hacia él.

Nos viene a la mente el príncipe Hal de Shakespeare:

I know you all, and will a while uphold
The unyoked humour of your idleness:
Yet herein will I imitate the sun,
Who does permit the base contagious clouds
To smother up his beauty from the world,
That, when he please again to be himselfe,
Being wanted, he may be more wonder'd at,
By breaking through the foul and ugly mists
Of vapours that did seem to strangle him…
And like bright metal on a sullen ground,
My reformation, glittering o'er my fault,
Shall show more goodly and attract more eyes

Than that which has no foil to set it off.

(Os conozco a todos, y sostendré por un tiempo/ el capricho desatado de vuestra ociosidad:/ sin embargo en esto imitaré al Sol,/ que permite que las despreciables nubes contagiosas/ oculten al mundo su belleza,/ y cuando le place ser él mismo de nuevo, / por ser tan necesario, puede ser más admirado,/ atravesando las sucias y feas brumas/ de vapores que parecían sofocarte…?/ y como metal brillante contra el fondo plomizo,/ mi conversión, resaltando sobre mis faltas,/ parecerá de más mérito y atraerá más miradas/ que la que no tiene nada que la realce)[97].

Pero la imaginería verbal de Shakespeare, que tan espiritualmente afín es al arte metafórico de los simbolistas del Renacimiento, debe ligarse, a través de la naturaleza del lenguaje discursivo, a un determinado significado o aplicación. Tal vez se tuviera la sensación de que la *impresa —hinc clarior—* resultaba tan iluminadora precisamente por ser una metáfora que flota en libertad, una fórmula que nos permite meditar sobre ella. Una imagen como esa revela de alguna manera un aspecto de la estructura del mundo que parecería esquivar la progresión ordenada del razonamiento dialéctico.

La función de la metáfora

Quizás podamos aquí acercarnos un poco más a una caracterización de la metáfora que nos permita explicar este sentimiento más racionalmente que la teoría de Aristóteles.

Aristóteles, se recordará, no ve en la metáfora más que una de las «figuras retóricas»: la que «transfiere» el significado de un objeto a otro (el escudo es la copa de Ares). Para él las palabras eran nombres o de individuos o de clases de cosas y, en teoría al menos, todas las clases tenían tal nombre, que podía utilizarse en el lenguaje no metafórico o «literal». La metáfora, según esta teo-

ría, es una decoración, un adorno del que se goza, como hemos oído, porque nos enseña a ver semejanzas inesperadas, pero del que puede prescindirse sin problemas[98]. En este contexto la teoría de la metáfora de Cicerón es quizás más descriptiva. Pensaba él que la metáfora «surge de la necesidad producida por la presión de la pobreza y la deficiencia, pero después se ha popularizado por su carácater placentero y divertido»[99]. En otras palabras se dio cuenta de que en el lenguaje no necesariamente ha de haber nombres para todos los individuos y las especies y de que «cuando se expresa metafóricamente algo que no resulta sencillo comunicar con el término apropiado, se aclara el significado que deseamos transmitir por el parecido de la cosa expresada con la palabra prestada»[100].

Lo único que hay que añadir a la exposición de Cicerón es que se trata de un proceso permanente y continuo, sin el cual el lenguaje nunca nos hubiera sido de utilidad. El problema real, como una vez me dijo el profesor George Boas, no es tanto «¿qué es una metáfora?» como «¿qué es una afirmación literal?»[101].

Tanteemos casi cualquier palabra o giro y encontraremos por lo menos lo que se llama una metáfora «muerta», es decir, que ha sido incorporada al lenguaje. Empero —lo que no deja de resultar extraño—, se halla aún muy generalizada la ilusión de Aristóteles. Seguimos inclinados a pensar que el lenguaje nos ofrece un inventario casi completo de la realidad, y que lo que no se puede nombrar no ha de ser importante. Existe una escuela de lingüística moderna que invierte radicalmente la relación entre lenguaje y realidad, insistiendo en que somos nosotros quienes, a través de nuestro lenguaje, creamos las categorías y hasta los objetos estables de nuestra ex-

periencia[102]. En otras palabras, no existen «clases naturales» en el sentido aristotélico, estas clases las crean categorías lingüísticas que, por ejemplo, nos permiten distinguir entre cosas y procesos porque el lenguaje nos ofrece nombres y verbos. Desde este radical punto de vista una metáfora no representa una transferencia de significado, sino una reestructuración del mundo. El ejemplo de Aristóteles indicaría que después de todo es posible llamar escudo a una copa y copa a un escudo, igual que un niño puede convertir jugando el uno en la otra. Incluso en el otro ejemplo de Aristóteles, «Aquiles es un león», no hacemos más que ampliar la categoría de lo que llamamos leones de manera que tengan cabida en ella los hombres bravos y tal vez queden excluidos los felinos cobardes, y cuando hablamos de «cazadores de leones» ampliamos la categoría del safari al salón. En una tan radical interpretación quedaría disuelta la noción de metáfora precisamente porque no hay ninguna afirmación o lenguaje privilegiados. Diversas buenas razones militan en contra de tan extremoso planteamiento, simplemente porque el lenguaje es una institución social que ha evolucionado en función de una utilidad. Es esta función del lenguaje como herramienta la que explica que ciertas categorías útiles se presenten en todos los idiomas. Es probable por ejemplo que en todas las comunidades sea necesaria la palabra «cabeza». No ocurre lo mismo con otras categorías menos tangibles, y por ello constatamos que un gran número de palabras corrientes en un idioma no tienen equivalente exacto en otro. Es aquí donde más se evidencia la distinción entre el uso «literal» y el «metafórico». La categoría «cabeza» se puede aplicar en inglés a la «cabeza del estado», la «cabeza de un barco», o la «cabeza de un río». La pri-

mera de ellas tiene un uso equivalente en alemán, la segunda sería inteligible aunque no corriente, y ante la tercera un alemán se pararía a pensar si la cabeza de un río queda del lado de las fuentes o de la desembocadura.

Hay ocasiones indudablemente en que una categoría creada por un idioma resulta tan útil que la hacen suya otras comunidades, sea por traducción o por simple préstamo, y una vez que aprendemos a aplicarla no entendemos cómo antes podíamos pasarnos sin ella.

Podría decirse que una metáfora que aún da la sensación de serlo es una categoría temporal o provisional. El que una metáfora nueva pueda parecer tan iluminadora se debe precisamente a que nuestro mundo se encuentra relativamente estabilizado por el lenguaje. Casi tenemos la sensación de que nos permite penetrar de un modo nuevo en la estructura del mundo rasgando el velo del habla corriente. Es esta experiencia, por lo que parece, la que está detrás de la iluminación que se menciona en los escritos sobre las *imprese*. Pues aunque nuestros lenguajes hablados sean comparativamente ricos en nombres de cosas y cualidades, suelen ser más pobres en palabras que describan procesos y relaciones. De todos es conocido cuánto más fácil resulta representar tales relaciones con un diagrama que con una descripción verbal. Dado el carácter lineal del lenguaje, cuesta conservar en la mente una descripción tal como «la esposa de un sobrino de mi suegro» y convencerse de que significa lo mismo que «la esposa del primo hermano de mi mujer», pero si se traza un diagrama la identidad salta a la vista.

Tal vez sea ésta una de las razones psicológicas que justifican que instintivamente consideremos equivalente ver y comprender. Incluso «captar» una idea no suena

tan inmediato como «verla». Este especial atractivo de la inmediatez de la vista fue también conocido por Cicerón, que subrayó el poderío de la imagen lingüística basada en la visión.

> Toda metáfora, supuesto que sea buena, apela directamente a los sentidos, en especial al de la vista, que es el más agudo: pues mientras que el resto de los sentidos proporcionan metáforas tales como «la fragancia de las buenas maneras» o «la blandura del espíritu humano», «el rugido del mar» y «la dulzura del habla», las metáforas derivadas del sentido de la vida son mucho más vívidas, y casi nos ponen delante de los ojos lo que no podemos discernir y ver[103]

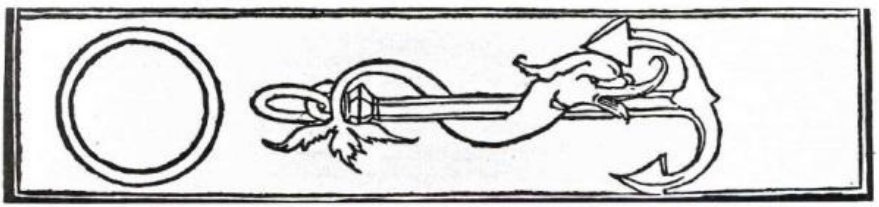
Combinemos esta viveza con el poder explicativo de la exposición diagramática y resultará comprensible que el emblema pareciera brindar una escapatoria a las limitaciones del lenguaje discursivo.

Hemos visto a Leonardo utilizar una divisa a medio camino entre la personificación y el emblema para expresar la mutua dependencia del placer y el dolor en una imagen que muestra la complejidad de tal interacción. El ejemplo de Bargagli de la peonza que salta cuando se le da con el látigo es un caso análogo de relación sorprendente entre causa y efecto. No resulta difícil imaginar lo que hubiera ampliado su repertorio de ejemplos ilustrativos de haber vivido hoy. A la mayoría de nosotros nos enseñaron el principio de lo que los ingenieros llaman «realimentación» con el ejemplo del calentador equipado con un termostato que lo desconecta cuando la temperatura ha alcanzado el nivel requerido y lo vuelve a conectar cuando desciende. La mayoría hemos aprendido también a ver relaciones análogas de «reahmentación» en procesos sociales o psicológicos que con anterioridad éramos incapaces de describir y hasta de apreciar. Quizás Bargagli hubiera construido una *impresa*

con uno de estos aparatos y el lema *quod me calfacit me refrigerat* (lo que me calienta, me enfría).

En el ejemplo de Ruscelli hemos visto de hecho explorar el mundo con una relación tan inesperada como *«hinc clarior»* en busca de procesos o sucesos a los que se pudiera aplicar. Es este elemento de hallazgo que acompaña al enriquecimiento de nuestro repertorio de símbolos el que explica la sensación de iluminación. Contribuye a explicar lo que queremos decir cuando calificamos de «profundo» a un dicho o símbolo: su profundidad es el poder de penetrar en nuevas e inesperadas categorías de experiencia.

No es casual en modo alguno que ningún tipo de manifestación nos parezca «profunda» con más facilidad que una paradoja u «oxímoron». Diríase a primera vista que desafía las reglas de la lógica y del idioma, y luego se revela aplicable a un área más amplia La paradoja se convierte en muestra del misterio inefable oculto tras el velo de las apariencias[104].



164. *Semper festina lente*. Grabado en madera de la *Hypnerotomachia*, 1499, fol. d VII r.

Y así, hasta un dicho tan comparativamente trivial como *Festina Lente* (corre despacio, o «vístete despacio que tengo prisa») participa de la aureola de profundidad que atraía a los creadores de divisas, cuánto más por ser atribuido al emperador Augusto, que lo había expresado, se decía, en la imagen del veloz delfín y del ancla estable (figura 164): lo que en el lenguaje parece mutua-

mente excluyente, no lo es en la realidad[105]. ¿Quién sabe lo que a menudo ocurre?

La paradoja y la trascendencia del lenguaje

Este esfuerzo por transcender las limitaciones del lenguaje discursivo es el que vincula la metáfora con la paradoja, allanando así el camino para una interpretación mística de la imagen enigmática.

La doctrina pertinente la presagia el Pseudodionisio en un pasaje de crucial importancia:

> Cuanto más alto subimos, más conciso se hace nuestro lenguaje, pues los Inteligibles se nos ofrecen en forma cada vez más condensada. Cuando nos adentremos en la Oscuridad de más allá de lo Inteligible ya no será cosa de concisión, pues tanto cesan las palabras como el pensamiento. Cuando nuestro discurso desciende de lo alto a lo bajo, su volumen aumenta conforme nos alejamos de estas alturas[106].

Uno de los supuestos indiscutibles de la filosofía platónica es que la unidad es siempre superior a la multiplicidad. De ahí que Marsilio Ficino califique de regreso del alma a su unidad original el ascenso de la mente a la aprehensión de la divinidad. Traslada la aplicación del pasaje del sentir al creer, del creer al razonar, y del razonar al intuir directo con la doctrina de los frenesíes divinos, las variedades de la experiencia extática:

> El frenesí divino es una cierta iluminación del alma racional gracias a la cual Dios toma el alma, caída de las regiones superiores a las inferiores, y la restaura a las primeras. La caída del alma desde el punto más alto del universo hasta la región de los cuerpos pasa a través de cuatro zonas, el Intelecto, la Razón, la Opinión y la Naturaleza. Por tanto, como hay seis peldaños en la jerarquía de los seres, de la cumbre de la unidad divina al fondo del cuerpo, y entre ellos figuran los cuatro que han sido mencionados, se sigue que todo lo que cae de lo más alto a lo más bajo pasa por estos cuatro intermediarios.
>
> Esa divina unidad es el colmo y medida de todas las cosas, sin confusión ni multiplicidad El Intelecto Angélico es una cierta multitud de ideas,

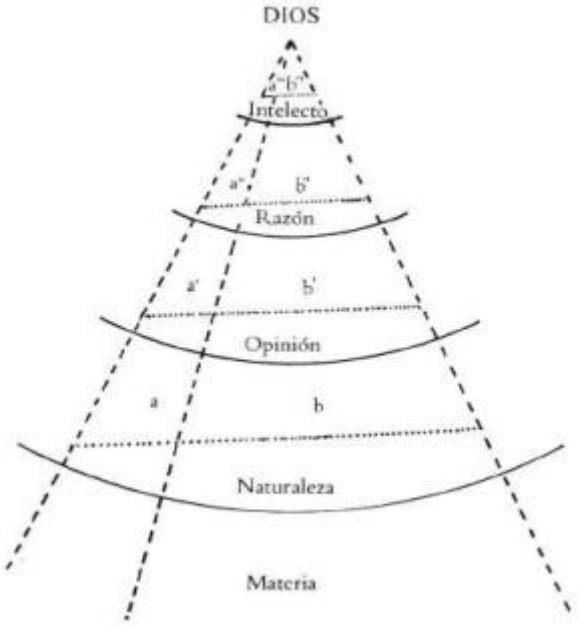
pero una multitud estable y eterna. La Razón del Alma es una multitud de nociones y argumentos, una multitud móvil pero ordenada. La Opinión, que se encuentra por debajo de la razón, es una multitud de imágenes confusa y móvil, pero es una unidad en una sustancia y un punto. Pues el alma en que reside la opinión es una sustancia que no ocupa ningún lugar determinado. La Naturaleza, es decir esa facultad nutricia que procede del Alma, y asimismo el aspecto vital, se encuentra en situación similar, pero está difundida por todo el cuerpo. El cuerpo, sin embargo, es una multitud indefinida de partes y accidentes, y está sometido al movimiento y dividido en sustancias, momentos y puntos. A nuestra Alma le atañen todas estas zonas, a través de ellas desciende, y a través de ellas se remonta… [107].

Ficino describe el papel que desempeñan los cuatro «frenesíes» en este viaje ascensional[108]. En pocas palabras, ayudan al alma a alcanzar esa unidad que ha perdido en su descenso a la materia. En primer lugar, la música debe despertar la mente dormida y trocar la discordia en armonía. Pero ni siquiera la armonía deja de ser un tipo de multiplicidad; por ello el frenesí «báquico» ha de administrar ritos y purgaciones que orienten todas las partes del alma hacia el Intelecto con el que se adora a Dios. Una vez reducidas a una todas las partes de la mente puede decirse que el Intelecto se ha convertido en una especie de todo. Después puede entrar en acción el tercer *furor* para reducir el Intelecto a esa unidad que es la cabeza del alma; es el don de Apolo que permite al Alma elevarse por encima del Intelecto y llegar a la Unidad del Intelecto, previendo así el futuro. «Por último, cuando de esta manera el alma se ha hecho tal que realmente corresponde a su esencia todavía ha de ser reconducida a esa unidad que mora más allá de la esencia, es decir, a Dios». Este, nos dice Ficino, es el don de la Venus celestial a través de la meditación del Amor, el deseo de la Belleza divina y el ardor por el Bien:

Aquí, para Ficino, el ascenso a la unidad lleva a la aprehensión de la Belleza como análogo de la Divinidad. La clave de la tradición mística, sin embargo, estriba en que la verdadera Divinidad tiene su morada allende estas categorías, pues a todas trasciende. De seguro que el dogma cristiano de la Trinidad ha mantenido a la vista de los fieles la importancia de esta doctrina. Recogiendo las escépticas palabras de Mefistófeles en la Cocina de las Brujas «una perfecta contradicción les resulta tan misteriosa a los sabios como a los tontos»[109].

Pero aunque el misterio se resiste, por su misma naturaleza, a toda formulación en lenguaje discursivo, aun se le puede aludir por medio de analogías. Pues como hemos visto, la jerarquía de reinos que el alma tiene que atravesar para ascender hasta Dios es una jerarquía de analogías. No hay más que presentar el relato de Ficino en forma de diagrama para que se haga patente el poderío de tales demostraciones. Hay que entender tanto el microcosmos como el macrocosmos como una serie de círculos concéntricos que rodean la unidad inefable a distancias cada vez mayores. Así, una relación abajo palpable está más contraída o condensada en las proximidades del centro. La proporción a:b será la misma que a':b' y a":b" en cada una de las esferas, pero en el centro todas son una y todas son iguales. Dios, en las famosas palabras de Nicolás de Cusa, es la *coincidentia oppositorum*. Es este tipo de misterio el que se «condensa» en la imagen de la serpiente que se muerde la cola, que es una metáfora no solo del tiempo sino del enigma inescrutable del universo que sólo puede expresarse mediante contradicciones. Y es así justamente porque el sentido de la vista proporciona una analogía del modo de aprehen-

sión no discursivo que ha de ir de la multiplicidad a la unidad.



V. EL SIGNIFICADO Y LA MAGIA

Para investigar todas las repercusiones de esta tradición hemos de trasladarnos del estudio de las metáforas ilustradas en emblemas y jeroglíficos a la tradición del misticismo esotérico y la magia[110]. En el *Fausto* de Goethe tenemos una descripción famosa y auténtica de la transición del ver al intuir, del intuir al transformar, de la unidad de significación mística y efecto mágico. Cuando Fausto abre el misterioso libro de Nostradamus ve y penetra el «Signo del Macrocosmos», el universo indescifrado en la exaltación de la vita contemplativa.

Ha, welche Wonne fließt in diesem Blick
Auf einmal mir durch alle meine Sinnen!
Ich fühle junges, heil'ges Lebensglück

Neuglühend mir durch Nerv' und Adern rinnen.

War es ein Gott, der diese Zeichen schrieb,

Dir mir das innre Toben stillen,

Das arme Herz mit Freude füllen

Und mit geheimnisvollem Trieb,

Die Kräfte der Natur rings um mich her enthüllen?

Bin ich ein Gott? Mir wird so licht!

Ich schau in diesen reinen Zügen

Die wirkende Natur vor meiner Seele liegen.

Jetzt erst erkenn ich, was der Weise spricht:

'Die Geisterwelt ist nicht verschlossen;

'Dein Sinn ist zu, dein Herz ist tot!

'Auf bade, Schüler, unverdrossen

'Die ird'sche Brust im Morgenrotht'

(er beschaut das Zeichen)

Wie alles sich zum Ganzen webt!

Eins in dem Andern wirkt und lebt!

Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen

Und sich die goldnen Eimer reichen!

Mit segenduftenden Schwingen

Vom Himmel durch die Erde dringen,

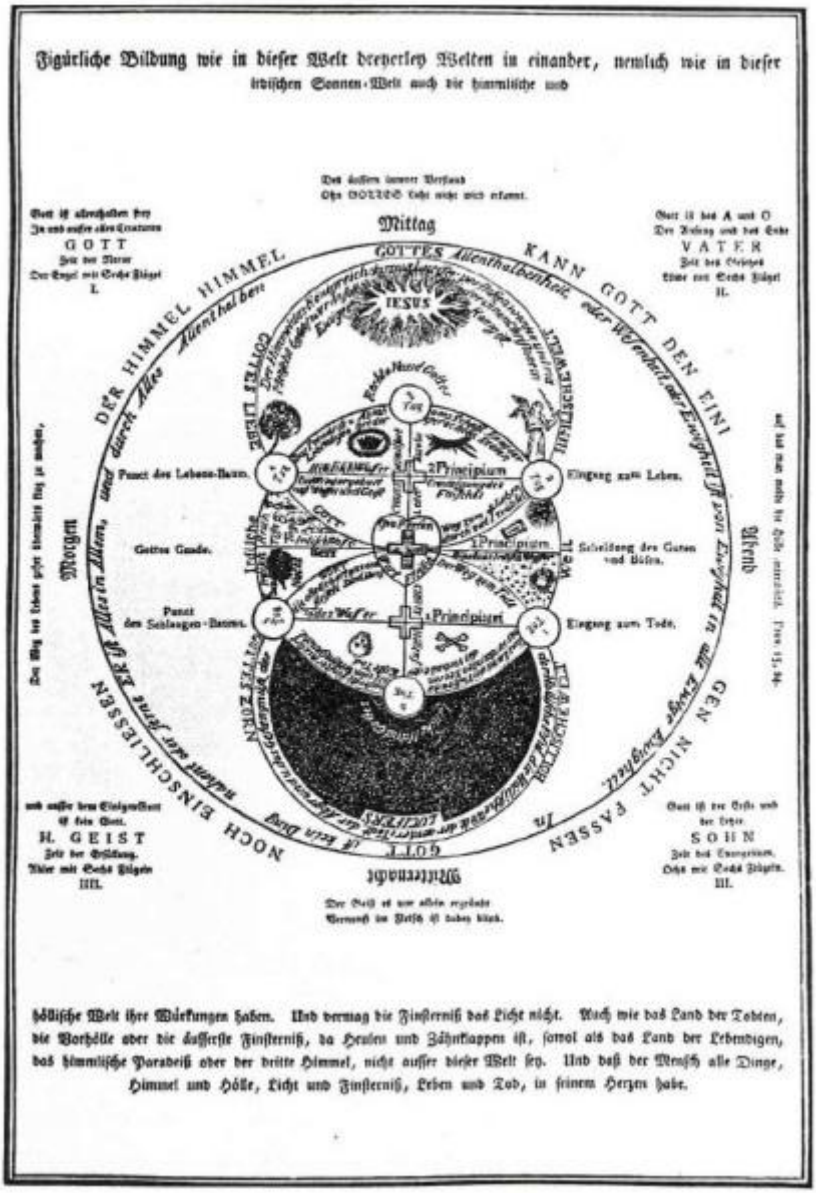
Harmonisch all' das All durchklingen!

Welch Schauspiel! aber ach! ein Schauspiel nur…

(¡Ah, qué prodigio fluye en esta visión/ e inunda a la vez todos mis sentidos!/ ¡Siento una alegría de vivir joven y sagrada/ correr in-

candescente y nueva por mis nervios y mis venas!/ ¿Fue un Dios quien escribió este signo/ para calmar mi inquietud interior/ llenar de felicidad mi pobre corazón/ y con secretísimo impulso/ descubrir los poderes de la Naturaleza que me rodean?/ ¿Soy yo un Dios? ¡Lo veo tan claro!/ Veo que estos claros trazos/ me ponen delante del alma la Naturaleza en acción/ Ahora es cuando entiendo lo que dice el sabio:/ «No está cerrado el mundo espiritual;/ ¡lo está tu sentido, tu corazón está muerto!/ Álzate, discípulo, y baña intrépido/ tu pecho terrenal en el rojo amanecer». (*contempla el signo*).

¡Cómo se combina todo en el Todo!/ ¡Lo uno en lo otro actúa y vive!/ ¡Cómo suben y bajan las potencias celestiales,/ pasándose cubos de oro!/ ¡Con alas que huelen a bendición/ bajan del cielo a la Tierra,/ y hacen que todo resuene armónicamente en el Todo!/ ¡Qué espectáculo! Pero ¡ay!, no es más que un espectáculo…)[111].



165. Los Tres Mundos dentro del Mundo. *Geheime Figuren der Rosenkreuzer*; Altona, 1785.

¿Era el «Signo» de Fausto una representación del universo, una imagen con ángeles que suben y bajan y se pasan las jarras de oro, o se trataba de un símbolo abstracto, una runa mágica de las que Goethe pudo haber

leído en la literatura rosacruz (figura 165)?[112] El simple hecho de que esta pregunta quede en el aire demuestra lo alejada que se encuentra la concepción esotérica del símbolo visual de estas categorías racionales de representación y simbolización. El signo mágico «representa» en el sentido literal de la palabra. Al igual que el nombre, no sólo inviste de penetración, sino de poder. La teoría neoplatónica ha aceptado en realidad esta conclusión, pues si el símbolo visual no es un símbolo convencional, sino que está ligado a través de la red de correspondencias y simpatías con la esencia supracelestial que encarna, es lógico esperar que no sólo participe del «significado» y el «efecto» de lo que representa, sino que llegue a ser intercambiable con ello.

El poder del símbolo

Difícilmente comprenderemos la actitud del Renacimiento ante el símbolo visual sin tener en cuenta cuando menos esta extremosa postura que no sólo suprime la distinción entre simbolización y representación sino que amenaza incluso la distinción entre el símbolo y lo que simboliza Ficino expresó abiertamente su fe en el poder mágico de la imagen. Cierto número de capítulos de su libro *De la vita coelitus comparanda* están dedicados a las prácticas astrológicas y a los amuletos[113]. Se explaya hablando *de virtute imaginum, Quam vim habeant figurae in coelo atque sub coelo, Quales coelestium figuras antiqui imaginibus impremebant, ac de usu imaginum* (sobre la virtud de las imágenes, qué poder tienen las figuras en el cielo y la Tierra, qué figuras celestiales imprimieron en imágenes los antiguos, y sobre el uso de las imágenes). Ficino vacila un tanto en su actitud. No cree que las imágenes o amuletos puedan conseguir nada, pero se dice convencido de que la imagen adecuada en la

piedra adecuada puede tener un efecto muy poderoso sobre la salud. Lo importante por lo que a nosotros concierne no es que Ficino recogiese esta creencia supersticiosa de la «tradición esotérica», sino el argumento a que recurre para racionalizarla. Estos argumentos están basados en la misma literatura neoplatónica, Plotino y Yámblico, de que derivan otras opiniones de Ficino sobre la virtud de la imagen visual. Son, en realidad, una extensión de la misma doctrina.

Ficino recurre a varios ejemplos interesantes para aclarar lo que quiere decir. Igual que un laúd resuena él solo cuando se pulsan las cuerdas de otro, la semejanza entre los cuerpos celestes y la imagen del amuleto puede hacer que la imagen absorba los rayos de las estrellas con las que está sintonizada. Este razonamiento sirve de instructivo ejemplo de lo que Warburg llamaba *Die Schlitterlogik* del astrólogo. Pues desde un punto de vista racional es evidente que no hay semejanza alguna entre la imagen que Ficino nos ordena grabar y la estrella en tanto que «cuerpo celeste». A lo que él se refiere es a la imagen de la tradición astrológica, a Saturno con la guadaña y a Marte con la espada. No cabe por tanto considerar estas imágenes meros símbolos de los planetas ni son tampoco simples representaciones de seres demoníacos. Representan la esencia del poder encarnado en la estrella. Si dotamos a estas imágenes de la forma «correcta» cuyo modelo encontramos en la antigua sabiduría oriental, de inspiración divina según sostenían los neoplatónicos, si las designamos de la manera adecuada tal que encamen los atributos «esenciales» de las deidades planetarias, necesariamente han de recibir parte del poder que «representan». Saxl[114] llamó la atención hace ya tiempo sobre el vínculo existente entre la importancia concedida

a la forma «correcta» de los dioses en el siglo XVI y la fe en la eficacia mágica de las imágenes. Ha demostrado lo lejos que se sitúan estas ideas de nuestra diferenciación racional entre «forma» y «contenido». En Ficino esta doctrina mágica se halla ligada a todo el cuerpo de la estética neoplatónica en virtud del siguiente razonamiento: [115]

Los objetos de nuestro mundo sublunar poseen diferentes cualidades; algunos, como el calor y el frío, la sequedad y la humedad, son elementales, y por ello están fundidos con el mundo de la materia. Otros, como el brillo, los colores y los números —es decir la proporción — pertenecen a un tiempo a nuestro mundo sublunar y a la esfera celeste. Estas formas y proporciones matemáticas, por tanto, pertenecen al orden superior de las cosas. Formas y proporciones, pues, se hallan en la más íntima conexión con las Ideas del Alma del Mundo o Intelecto divino *(Imo et cum idaeis maximam habent in mente mundi regina connexionem)*. Lo que vale para los números y las formas vale para los colores, pues el color es una especie de luz que de por sí es efecto e imagen del intelecto.

Si alguien llegara a poner en duda la existencia de estos vínculos simpáticos, Ficino le pide que considere el poder de las imágenes como cosa de observación corriente. ¡Qué fácilmente nos mueve a piedad la figura de una persona de luto, qué profundamente nos afecta la imagen de una persona amable —*amabilis personae figura*— la vista, la imaginación y el humor! Ficino apela después a la antigua idea de que un niño no-nato se ve afectado por las imágenes que ve la madre durante el embarazo y por las imágenes mentales de los padres en el momento de la concepción. No es necesario que siga-

mos acompañándole para ver adónde nos lleva su razonamiento. Lleva a la conclusión de que en la teoría neoplatónica del arte la creación de imágenes tenía sorprendentes afinidades con la de música.

En teoría musical nos es más familiar la doctrina metafísica platónica de que toda armonía refleja una armonía celeste y de que los efectos de la música sobre nuestro espíritu se deben de alguna manera a este poder derivado de las leyes cósmicas. «¿Qué pasión no podrá encender y calmar la música?». En la teoría neoplatónica de la música tan asombrosamente resumida en el himno de Dryden no se establece una distinción clara entre lo que llamamos expresión en música y los efectos mágicos conseguidos a través de las armonías. La teoría platónica que prohibía ciertos modos musicales en razón de sus efectos sobre el espíritu hay que contemplarla en el contexto de los efectos médicos y fisiológicos adscritos a la música, y éstos a su vez se creía que estaban en el mismo nivel que los fenómenos mágicos y que la ley física de la resonancia evocada por Ficino. El resultado de esta convicción era en realidad muy similar en la esfera de la música y en la del arte. Vemos a los platónicos del Renacimiento buscar ávidamente la tradición de la «música de los antiguos»[116] que debió de encarnar las leyes del universo y que por ello decíase había producido tan milagrosos efectos:

> Orfeo pudo guiar la raza salvaje;
> y los árboles desarraigados abandonaron su lugar
> esclavos de la lira;

Fueron ciertamente estos esfuerzos por reconstruir la música de los antiguos los que agitaron las pasiones que dieron lugar, casi como subproducto accidental, a la ópera de Monteverdi.

El paralelismo con la teoría de la imagen de Ficino resulta sugerente. Pensaba éste que los números y proporciones de una cosa preservados en la imagen reflejan la idea del intelecto divino y comunican por tanto a la imagen parte del poder de la esencia espiritual que encarna. Más aún, el efecto de las imágenes sobre nuestro espíritu puede considerarse prueba válida de este tipo de efecto mágico. En otras palabras, la concepción neoplatónica no sólo favorece la supresión de la distinción entre las funciones representacional y simbolizadora de la imagen, sino también la confusión de estos dos niveles con lo que hemos llamado función expresiva. No se considera que las tres juntas sean formas diversas de significación, sino más bien magia potencial.

Si con estas ideas en mente nos situamos ante una pintura como el *Nacimiento de Venus* de Botticelli (figura 55) veremos confluir en ella todos los influjos como rayos en un espejo ustorio.

Sea cual fuere el «programa» auténtico que esté detrás de este encargo, sabemos que es el resultado de un apasionado esfuerzo por recuperar la «verdadera» imagen de la diosa del amor tal como los antiguos la habían creado. Esta «verdadera imagen» es la forma que la entidad celestial oculta en el mito de Venus adopta cuando se presenta a la vista de los mortales. Vela y proclama a la vez su esencia espiritual. Los efectos que tal imagen ejerce sobre nuestros sentidos, en todas las acepciones del término, no se hubieran considerado incompatibles con cualquier interpretación espiritual o alegórica. Al

contrario, se hubiera aceptado este efecto de la imagen sobre nuestras pasiones y emociones como prueba de autenticidad de su correspondencia con la idea celestial y resultado lógico de su eficacia mágica. El mecenas que lo tuviera en su cuarto para contemplarlo se abandonaría a su influjo, hallando en ella un guía auténtico al principio suprasensible del amor o la Belleza, del que Venus no es más que la personificación y revelación visibles.

Efecto y autenticidad

No es necesario pretender que los mecenas y artistas de la época sostuvieran explícitamente estas ideas filosóficas. Pero su potencial presencia en cualquier especulación en torno a la naturaleza de las imágenes simbólicas no puede sino haber reforzado estas reacciones semiotícas ante la imagen siempre al acecho en la periferia de nuestra consciencia. Un pintor que haya de enfrentarse a la tarea de retratar la virtud de la Justicia en una sala de consejo no puede por menos de preguntarse qué aspecto tendría la virtud si se la encontrase en persona. A un pintor renacentista le resultaría más fácil racionalizar su deseo que desecharlo como ociosa fantasía.

Existe incluso un pequeño diálogo en latín del que es autor el humanista del Renacimiento Battista Fiera[117] en el que Mantegna aparece precisamente empeñado en tal búsqueda. El Papa le había encargado pintar la Justicia y había acudido a los filósofos para consultarles sobre la manera en que debiera representarla. Estaba desconcertado ante los consejos contradictorios que recibía. Uno le había dicho que a la Justicia «se la debía representar con un ojo, de regular tamaño y situado en mitad de la frente; el globo del ojo, para un más penetrante discernimiento, hundido bajo un párpado alzado», otro la quería «de pie, toda cubierta de ojos, como Argo cuando

era viejo... y esgrimiendo una espada en la mano para intimidar a los ladrones». Hay mucho de leve sátira en el diálogo dirigido por Momo, que no debiera tenerse por fuente sobre temas artísticos, sino más bien por disquisición sobre la Justicia un poco en la línea de la persecución de la Justicia en la República de Platón. En realidad, igual que la búsqueda de Platón concluye con la proposición de que la Justicia reside en la armonía de todos los ciudadanos, introduce Fiera a un docto carmelita que presenta la enseñanza de Santo Tomás de Aquino, según la cual la Justicia es idéntica a la Voluntad Divina y en consecuencia es imposible de representar. Lo más que podía hacer Mantegna, concluye el diálogo, era representar a la Muerte, pues la muerte es la gran niveladora.

Pero aunque el diálogo se desvíe del arte, no por ello deja de sugerir que la posibilidad de representar una Virtud como habitante del mundo inteligible se les había ocurrido a los artistas y a sus asesores. Después de todo, la noción de la jerarquía de los Seres, que en la concepción neoplatónica del universo enlaza la idea de la Divinidad con el mundo sensible en una cadena ininterrumpida de gradaciones, podía muy bien asignar a las ideas platónicas un lugar concreto en las esferas supracelestiales. Por ello es que San Gregorio, influido por el Areopagita, identificó provisionalmente las Virtudes con cierta jerarquía angélica[118]. Si a los Ángeles se les podía representar, también a las Virtudes. Lomazzo no hace en su manual distinción alguna entre estas dos entidades[119], y hemos visto que la misma ambigüedad prevaleció en el arte barroco.

Pero como normalmente somos incapaces de percibir a los seres espirituales, estamos obligados a seguir la ru-

ta de Mantegna. Si ahondáramos lo suficiente en el saber antiguo y recóndito podríamos encontrar allí una alusión a una de las imágenes en que los sabios del antiguo Oriente ocultaron su profunda intuición de la esencia de la Justicia[120]. Plutarco, por ejemplo, informa en *De Iside et Osiride* de que el mítico Sacerdote de Egipto representaba a la Justicia ciega. Pintarla con los ojos vendados equivalía pues a revelar el verdadero atributo de la idea de la Justicia. A diferencia del carmelita del diálogo de Fiera, un neoplatónico le instaría quizás a dar un paso más en suponer que aquellos que ponen la vista en la figura contemplan en verdad la fornía visible de la Justicia, y que por tanto su conducta puede o debe ser afectada por lo que ven.

Esta actitud explicaría el inmenso cuidado y erudición desplegados para equiparar «correctamente» a las figuras no sólo en los cuadros, sino también en mascaradas y desfiles en los que nadie salvo los organizadores mismos podían aspirar a comprender todas las alusiones eruditas prodigadas en los atavíos de unas figuras que sólo iban a hacer una fugaz aparición. Quizás bajo el umbral de la conciencia existiera la idea de que con las vestiduras «correctas» estas figuras se volvían auténticas «máscaras» en el sentido primitivo, que convertían a sus portadores en los seres sobrenaturales que representaban. Quizás se pensara que la Justicia que daba la bienvenida al rey en una «Entrada gloriosa» era algo más que una hermosa muchacha con un vestido extraño. En ella y a través de ella la Justicia misma había bajado a la Tierra a saludar al gobernante y actuar como hechizo y augurio[121].

Apariciones y portentos

No hay aspecto más misterioso de nuestro problema que los testimonios que parecen indicar que para el Renacimiento no sólo la alegoría y la pneumatología, sino incluso la demonología tenían una frontera común. Giovanni Francesco, el sobrino de Pico, no sólo defendía la fe en la existencia de la brujería y la persecución de las brujas con los más doctos argumentos tomados de los autores clásicos: aplicaba la misma técnica que Ripa iba a utilizar para interpretar figuras alegóricas a la dilucidación del aspecto físico de los malos espíritus[122]. Su desgraciada bruja confirma que el Malo se le había aparecido con aspecto humano pero con pies de pato vueltos del revés. Los interlocutores de Pico discuten luego a lo largo de muchas páginas del diálogo por qué habría de sentirse inclinado Satán a adoptar esta forma concreta.

> Dios no le permite expresar y adoptar un aspecto humano del todo fiel para evitar que pueda engañar al hombre presentándose de tal guisa Pero la causa de que sus pies sean diferentes de las otras efigies ficticias del hombre tal vez sea que en el sentido místico de las Escrituras se hace que los pies signifiquen los afectos y deseos, y por ello los lleva hacia atrás, porque sus deseos están siempre dirigidos contra la voluntad de Dios y vueltos contra el hacer el bien. Pero en cuanto a la razón por la cual prefiere tomar patas de pato y no de otro ser, confieso llanamente que no lo sé, a menos que haya en el pato alguna cualidad oculta que pueda adaptarse con igual facilidad a la malicia.

Se pasa luego a saquear a Ovidio, Plinio, Aristóteles y Heródoto a la busca y captura de esas «cualidades ocultas». El desvelado pato perturba fácilmente la tranquilidad de la Noche, cuya patrona es Diana. Quizás por tanto el Demonio del Mal quería dar a entender a sus inicuos seguidores que su deber, análogamente, era estar en vela y pasarse sin dormir cuando iban al sabbath de las brujas. La velocidad de los patos puede equipararse al vuelo de la bruja, y Plinio dice que los patos viajaban

a pie de Bélgica a Roma. Algunos (no citados) autores dicen que ciertos órganos del pato poseen cualidades afrodisíacas, lo que asimismo encajaría bien, y por ello se desarrolla el argumento a discreción. Lo que nos importa no son estos abstrusos detalles, ni en realidad tampoco la llamativa semejanza de método entre esta interpretación y las de los manuales alegóricos, sino la teoría que los vincula. La encontramos en el pasaje que subraya que el Demonio adopta esa forma para revelarles su esencia a las brujas. En otras palabras, el joven Pico no consideraba que, al modo primitivo, los demonios fueran espíritus visibles. Sostenía la correcta opinión neoplatónica de que los espíritus pertenecen al mundo suprasensible y sólo adoptan una forma visible al objeto de tener comercio con los seres humanos. Es precisamente esta doctrina la que informa toda la argumentación neoplatónica relativa a la verdadera naturaleza de los símbolos visuales. Son las formas que pueden adoptar los entes invisibles para hacerse accesibles al limitado entendimiento humano. En otras palabras, la Idea de Justicia, concíbase como miembro de la Jerarquía celestial o como entidad abstracta, es inaccesible para los sentidos. A lo más que podemos aspirar es a captarla en un momento de éxtasis e intuición intelectual. Pero Dios en Su merced ha decretado (como nos recuerda Giarda) que estos entes puedan acomodarse a nuestro entendimiento y adoptar forma visible[123]. En rigor, estas imágenes alegóricas ni simbolizan ni representan la idea platónica. Es la idea misma, concebida como entidad, la que a través de estas imágenes trata de hacernos señales y penetrar de esta forma en nuestra mente por los ojos. Así expuesta, hay que reconocer que esta concepción parece abstrusa si no absurda. Sin embargo no es más que la formula-

ción explícita de una idea que va implícita en la concepción global de los símbolos del neoplatonismo. Incluso la idea de considerar que el símbolo existe «por naturaleza» y no «por convención» sólo tiene sentido, como hemos visto, si partimos del supuesto de que los órdenes superiores se revelen a nuestro limitado entendimiento a través del lenguaje de signos de la naturaleza. No somos nosotros los que seleccionamos y usamos los símbolos para comunicarnos, es la Divinidad la que se expresa en el jeroglífico de las cosas sensibles. Al análisis racional esta doctrina le puede revelar una confusión semántica más, la confusión entre los dos sentidos de la palabra «signo»: el signo como parte de un lenguaje y el signo natural o indicación. No deja de ser lógico que se confundan estos dos sentidos, pues en la interacción humana se funden de hecho imperceptiblemente. No hay una frontera clara entre el rubor como señal de turbación y el fruncir el entrecejo como signo de ira. Pero no tenemos la menor dificultad en mantener la diferencia en cuanto nos acercamos a la naturaleza. Somos conscientes de que unas luces en el horizonte pueden ser destellos de comunicaciones, señales de peligro, fucilazos, signos de descargas eléctricas, indicaciones de tormentas cercanas. Sin embargo, para el que ve los ciclos poblados de inteligencias superiores esta distinción resulta menos clara. El relámpago en el horizonte puede ser un signo en los dos sentidos del término, un augurio mediante el cual un poder invisible nos anuncia un desastre inminente. No resulta por tanto tan sorprendente constatar que el siglo XVI no siempre distinguía claramente entre símbolos artificiales y augurios sobrenaturales. Es bien conocida la importancia que en la época de la Reforma se concedía a los «signos de los tiempos», a nacimientos milagro-

sos como el *Papstesel* o el *Mönchskalb* (figura 166). Tanto Lutero como Melanchthon aplicaban las sutilezas de la interpretación alegórica o «jeroglífica» a los aspectos concretos de estos símbolos naturales: decía Lutero por ejemplo que las orejas del *Mönchskalb* denotaban «la tiranía de la confesión oída». La justificación teórica de esta técnica adivinatoria la da Lutero en un versito que acompaña a un retrato de uno de estos portentos.

> *Was Gott selbs von dem Bapstum helt,*
> *Zeigt dis schrecklich bild hie gestelt.*
> (Lo que el mismo Dios piensa del papismo/ lo muestra este horrible retrato)[124].

166. «Mönchskalb». De un folleto de Lutero, 1523.

Media un gran abismo entre los fantasmas de Pico o los monstruos de Lutero y las creaciones del arte alegórico, pero en cierto aspecto tal vez posean un fundamento filosófico común. Si es posible pensar que las formas de espíritus y portentos son dignas de Dios, no deja de ser lógico que las formas de los símbolos visuales también se puedan concebir como signos de una presencia suprasen-

sible. Es característico de la especulación neoplatónica el poder absorber estas concepciones que usualmente se asocian con la mentalidad primitiva en un sistema metafísico autónomo. La teoría de las emanaciones, de la «gran cadena de seres», conseguía en más de un aspecto vincular lo más alto con lo más bajo, la contemplación elevada con la simple práctica supersticiosa. La adivinación por los monstruos y su empleo en la propaganda de masas está seguramente próxima al nivel inferior. La sensación de revelación de la armonía universal suscitada por la experiencia estética tal vez sea su forma más sublimada.

Arte y creencia

Cuando se construye una doctrina del tipo de la que hemos intentado recomponer aquí, siempre se corre el peligro de exagerar. No cabe duda de que los elementos existían en el pensamiento europeo, pero ¿en qué medida gozaban de aceptación global? En otras palabras, ¿tenemos derecho a suponer que tanto los artistas como el público veían realmente las alegorías de los siglos XVI y XVII a esta extraña luz? ¿En verdad las consideraban revelaciones de una realidad superior cuya sola presencia ejercía sus misteriosos efectos? ¿Tienen estas doctrinas esotéricas más valor que el de una mera curiosidad?

No resulta fácil, ciertamente, dar respuesta a esta pregunta. Nuestra actitud hacia las palabras e imágenes que usamos cambia continuamente. Difiere con arreglo al nivel de conciencia. Lo que rechaza la razón con plena lucidez tal vez lo acepten nuestras emociones. En nuestros sueños no hacemos distinción entre lo metafórico y lo literal, entre símbolo y realidad. En lo más recóndito y oscuro de nuestra alma, todos creemos en la magia de las

imágenes, mas ni siquiera el primitivo cree en su eficacia absoluta. En la historia del pensamiento europeo se refleja de alguna manera esta dualidad de actitudes en la permanente coexistencia del misticismo neoplatónico y el intelectualismo aristotélico. La tensión entre estos dos modos de pensamiento, sus interpenetraciones, reconciliaciones y divisiones conforman la historia de la filosofía religiosa a lo largo de la Edad Media y el Renacimiento.

Las dos tendencias tuvieron en verdad una penosa influencia sobre artistas y mecenas. Sin embargo siempre se ha dado por sentado que el resurgimiento del neoplatonismo en el Renacimiento coadyuvó a la emancipación del arte y al reconocimiento de la independencia de la espera de lo estético. Se ha subrayado a menudo la importancia de la novedosa consideración de la Belleza como signo de la Divinidad y la relevancia del nuevo modo de entender el proceso creativo en el arte. Si nuestro análisis es correcto, la concepción neoplatónica de las virtudes especiales inherentes al símbolo visual también habría contribuido a afirmar el nuevo prestigio de las artes figurativas.

Es muy poco lo que aún sabemos sobre el modo en que se difunden las ideas filosóficas, el modo en que primero se destilan en eslóganes que a su vez orientan las actitudes de los hombres hacia determinados valores y normas. De esta manera, a lo que parece, es como el filósofo influye sobre las acciones de sus contemporáneos, en un proceso casi de control remoto[125]. Apenas hay indicios de que los dirigentes de la «academia» florentina estuvieran muy interesados en el arte de su época. Es posible recorrer los pesados tomos escritos por Ficino, Pico y Poliziano sin sospechar siquiera que estos escritores

anduvieran codeándose con artistas como Leonardo o Botticelli, Bertoldo o Ghirlandaio. Y sin embargo, apenas pasada una generación las palabras del estudio están llenas de lemas neoplatónicos y antes de transcurrido un siglo estos eslóganes han trastocado por completo la condición del artista y la concepción del arte. Es más bien de este modo indirecto que a través de enseñanzas detalladas como cabe imaginar que las actitudes metafísicas hacia el símbolo influyeran en la perspectiva del mecenas y el artista en la época a que nos referimos. Un repaso de la herencia de estas tradiciones en la filosofía, la ciencia, la arqueología y la psicología parece ciertamente indicar que este tipo de influencia continúa hasta el día de hoy.

VI. LA HERENCIA

De Giarda a Galileo

Volvamos por última vez a Giarda y dejémosle resumir su recomendación de las imágenes simbólicas con unas palabras que, pese a su altisonancia, nos permiten aún comprender el fervor con que en el siguiente siglo se procedió a poblar de alegorías los monasterios e iglesias de Italia, Austria y la Alemania católica:

> Me estremezco al ensalzar la sabiduría de los hombres que en un principio fijaron las imágenes simbólicas de las Artes y las Ciencias. Pues ¿qué podríamos desear, habrá algo más adecuado para poner de manifiesto la excelencia de esas vírgenes celestiales, para deleitar los espíritus de los espectadores y encender en el alma un ardoroso deseo de ellas? ¿Íbamos a querer dotes de persuasión? Son éstas como mensajes silenciosos, intérpretes mudos, testigos autorizados merecedores de completa fe. ¿El placer de la elegancia? ¿Qué lente, qué espejo, qué arco iris en el cielo mostró nunca al Sol para deleite tanto de los espectadores como las Imágenes Simbólicas, esas esclarecidísimas lentes, esos espejos de insuperable brillantez, esos maravillosos arcos iris que muestran las formas de las Ciencias del modo más elegante? ¿O íbamos a querer el don de despertar las pasiones? Las cadenas de oro que se decía salían de la boca de Hércules y ataban los

oídos y los espíritus de los hombres nada son comparado con el atractivo que ejerce este arte[126],

Cuatro años después de publicar Giarda su folleto, un partidario infinitamente más ferviente del platonismo escribía otro panegírico de la pintura y de las facultades de la mente humana: estoy refiriéndome a Galileo Galilei, cuyo diálogo sobre *Los dos grandes sistemas*[127] refleja y supera la concepción platónica de los dos modos de conocimiento. Pues Galileo trata de ensalzar la forma superior de conocimiento sin devaluar la razón discursiva, como había hecho Tasso, por ejemplo. Pero el tema básico de Galilei en este pasaje de gran belleza no es la poesía, sino la ciencia de las matemáticas. La verdad alcanzada a través de las pruebas matemáticas, dice, es la misma que conoce también la Divina Sabiduría. Pero el modo de conocimiento de Dios es sin duda infinitamente superior al nuestro.

Llegamos a nuestro limitado conocimiento por la razón discursiva, de conclusión en conclusión, mientras que el conocimiento infinito que de todas las proposiciones tiene Dios se basa en la intuición pura. Por ejemplo, si deseamos conocer unas cuantas propiedades del círculo —de las cuales existe una infinidad— comenzamos con una de las más sencillas, y tomándola como definición, pasamos discursivamente a otra, y luego a una tercera, y luego a una cuarta, etc. La mente divina capta a través de la pura aprehensión de su esencia sin ningún discurso a un tiempo todas las infinitas propiedades, que están luego virtualmente implícitas en la definición de todas las cosas y que en último término, como son infinitas, en la mente divina quizás se reduzcan a una sola esencia. A la mente humana no le es ésta totalmente desconocida, pero está ensombrecida por una oscuridad profunda y densa, que sólo en parte se hace más transparente y clara cuando llegamos a dominar algunas conclusiones firmemente demostradas y nos las hemos apropiado tan cabalmente que podemos pasar de una a otra con rapidez... Por ello deduzco que por lo que respecta al modo y al número de cosas comprendidas nuestro entendimiento se ve infinitamente superado por el de Dios, y sin embargo yo no lo despreciaría hasta el punto de negarte todo valor. Bien al contrario, cuando considero cuántas y qué espléndidas cosas han entendido, investigado y trabajado los hom-

bres, conozco y veo claramente que la mente humana es obra de Dios, y una de las más nobles.

No puede ser accidental que en la espléndida disquisición que sigue, el fundador de la ciencia moderna pase a elogiar las artes visuales no más que para rebajar sutilmente su status con su alabanza de las maravillas de la escritura:

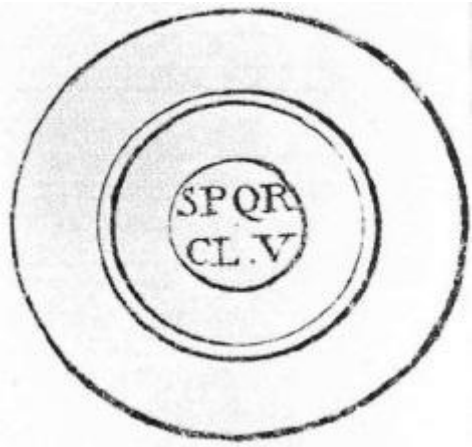
> Cuando veo una estatua de alguno de los grandes maestros me digo: «¿Cuándo serías tú capaz de levantar la superficie de un trozo de mármol y poner al descubierto la figura tan bella que llevaba oculta dentro? ¿Cuándo de mezclar y extender pigmentos diversos en su lienzo o en una pared y representar por ese medio todas las cosas visibles como un Miguel Ángel, un Rafael o un Tiziano? Cuando pienso en lo que han descubierto los hombres dividiendo los intervalos musicales y estableciendo las reglas y preceptos necesarios para controlarlos para deleite maravilloso del oído, ¿tendrá fin mi admiración? ¿y qué decir acerca de tantos y tan diversos instrumentos? Leyendo a los poetas más sobresalientes, con qué sentido de lo milagroso inspiran a todo el que atentamente medita sus creaciones, sus conceptos y sus exposiciones. ¿Y qué decir de la arquitectura? ¿y qué del arte de navegar? Pero por encima de todas las asombrosas invenciones, ¿qué mente privilegiada poseía aquel que tuvo imaginación suficiente para dar con un modo de comunicar sus pensamientos más recónditos a otra persona cualquiera, por lejos que pudiera hallarse en el espacio o el tiempo, hablar con los que están en las Indias, con los que aún no han nacido ni nacerán antes que pasen mil o diez mil años? ¡y con qué facilidad!: disponiendo de variadas maneras veinte marquitas en un trozo de papel. Sea este el colofón de todas las admirables creaciones humanas y el final de nuestras conversaciones hoy…

La Era de la Razón

El año 1726 aparecía, póstumamente, el *Dialogue on the Usefulness of Ancient Medals* de Joseph Addison. Esta obrita señala una ruptura en la concepción del simbolismo. Addison se enfrenta a una tradición pedagógica que rechaza con desprecio por ser propia del «anticuario místico». Por el modo en que lo describe, el lector de este volumen no tendrá dificultad alguna en reconocer al

representante de la filosofía del simbolismo neoplatónica. Un anticuario místico al que muestres una moneda romana con un escudo en el reverso (figura 167).

> te dirá que como el escudo sirve para defender el cuerpo de las armas de un enemigo, nos anuncia con toda propiedad el propósito de continencia del emperador, que le hizo inmune a las asechanzas de la fortuna o del placer. En segundo lugar, como el escudo es redondo, constituye un emblema de la perfección, pues Aristóteles ha dicho que la figura redonda es la más perfecta. Puede asimismo representar la reputación inmortal que sus grandes hazañas han valido al emperador, por ser la rotundidad emblema de la eternidad que no conoce principio ni fin. Después de esto no me atrevo a decir que la convexidad del escudo no encubra también un misterio, ni que haya en él la menor arruga o el menor rasgo que no responda a intención semejante[128].



167. Reverso de una medalla de Augusto. *De Antiquité* de Montfauçon, 1719, IV, lám. 23.

No debe sorprendernos que al oponerse a esta concepción mística del «signo abierto», con su plenitud de significado, apele Addison a la tradición alternativa existente en la filosofía del simbolismo. Para él los símbolos del reverso de las monedas no constituyen la revelación de la insondable sabiduría antigua: son metáforas ilustradas. Recogiendo la opinión corriente en el análisis aristotélico, considera la metáfora análoga al símil poéti-

co o retórico y señala que en el conocimiento de tales usos lingüísticos ha de estar la clave de las imágenes de las monedas. Sabemos que los antiguos llamaron a Fabio Cunctator «escudo de Roma». Si el Senado romano hizo poner un escudo en la moneda de un emperador, lo que probablemente pretendió fue ensalzarle como nuevo Fabio.

Desde el punto de vista del historiador, la propuesta de Addison no era mucho mejor que la del anticuario místico. La explicación más plausible de la colocación de un escudo en la moneda es su uso como trofeo de victoria. Pero por lo que a nosotros toca, lo importante es que en el siglo XVIII la concepción irracional del símbolo como depósito de una revelación antigua es puesta en ridículo y descartada en favor de la interpretación aristotélica que ve en el símbolo una metáfora ilustrada.

A una de las consecuencias de esta nueva perspectiva aludimos justo al comienzo del presente ensayo[129]. La Era de la Razón desdeñó por absurdas las imágenes misteriosas. Hemos visto que en 1748 el abad Pluche exigía claridad y racionalidad en la imaginería alegórica. En el siglo XVIII el acento no recae ya en el mensaje de misterio sino en el mensaje de belleza. No es que los tutores de la tradición artística, las Academias, traicionasen su nombre rechazando declaradamente la doctrina platónica: sencillamente se la cubre con una capa de racionalismo aristotélico.

La enseñanza clasicista se identifica con la exigencia de que el artista no debe copiar nunca la naturaleza en bruto, sino más bien idealizarla. Pero en esta versión pedagógica se resta importancia al elemento de éxtasis, a la posibilidad que el verdadero genio tiene de ver las ideas

en un momento de arrebato. El estudiante puede encontrar un repertorio de ideas platónicas no en el mundo inteligible, sino en las estatuas clásicas o en sus moldes en escayola. Hay cuando menos un sugerente paralelismo entre esta doctrina, según la cual la Idea se ha autorrevelado a los antiguos, y la importancia que el platonismo renacentista concede a las imágenes del pasado que personifican una verdad divina.

Pero hasta su divinidad se ha racionalizado. Fue en aumento la identificación de la idea platónica con la interpretación aristotélica del concepto universal. Lo que contemplan nuestros ojos terrenos es inevitablemente lo particular. Sólo mediante el proceso de generalización podemos llegar a lo universal. En la estatua antigua este proceso de abstracción ha sido ya realizado. Los «accidentes» de la materia no se encuentran representados en ella. El artista clásico no retrata lo individual, sino el tipo, no un hombre determinado, sino al hombre como tal[130].

Fue una racionalización fallida, pues mientras que podía aducirse que la interpretación mística de la visión del artista era cuando menos coherente, esta versión racionalizada portaba las semillas de su propia destrucción. La idea de un proceso inductivo que nos permite elevarnos de lo particular a lo general omitiendo rasgos individuales ha sido cuestionada en la Lógica (en el reino de la imagen carece de cierto del menor fundamento). Un momento de reflexión pondrá de manifiesto que con la imagen más esquemática o rudimentaria puede pretenderse representar a un individuo, en tanto que el retrato más detallado puede representar un concepto o tipo[131]. No es el grado de naturalismo el que zanja la cuestión de si se pretendió que la imagen de un caballo sirviera de sím-

bolo del concepto universal «caballo» o de retrato de un caballo determinado. Una fotografía en un manual o en un cartel lo mismo puede representar el tipo que servir de símbolo, un mero garabato primitivo pudo hacerse con la intención de que representara a un individuo. Sólo el contexto puede establecer esta distinción entre símbolo y representación[132].

168. *El toque, La imaginación, La comprensión, La invención*. De George Richardson, *Iconology. A Collection of Emblematic Figures*, vol. I, 1779, lám. 28.

Tal vez la Academia, al identificar lo abstracto con lo generalizado, puso fin a la imaginería alegórica en tanto que rama del arte. La frase de la abstracción «anémica» no era una metáfora vacía. Los artistas comenzaron a pensar que cuanto más genérico mese un concepto que tenían que simbolizar, más pálida y descolorida sería la imagen (figura 168). De esta manera los símbolos visuales de las entidades visibles fueron oscureciéndose de día en día. Todavía en el siglo XIX continuaban exhibiendo sus emblemas en las esquinas de los monumentos y en los frontones de museos y edificios de la bolsa[133], pero habían adquirido la facultad de hacerse tan invisibles como las abstracciones que se suponía simbolizaban.

Alegoría versus símbolo

Es bien sabido que esta concepción de la Alegoría dio mala fama al género y promovió al tiempo una búsqueda de alternativas. Fue esta búsqueda la que llevó a los filósofos alemanes del arte a rodear a la palabra símbolo de una nueva aureola de misterio. Si las alegorías eran simplemente pictografías cerebrales en forma de insípidas mujeres con vestidos blancos luciendo algún atributo convencional, los símbolos habían de ser diferentes, más vitales, más enérgicos y profundos. Es digno de resaltar el que el mundo anglosajón nunca aceptase esta propuesta semántica. En inglés la palabra símbolo puede designar casi cualquier signo en las matemáticas, la lógica o la publicidad. El diccionario de Oxford fecha en 1620 el uso del término para denotar «un carácter o signo escrito que se utiliza para representar algo; una letra, figura o signo que significa algún objeto, proceso, etc.» y en 1700 los símbolos algebraicos.

Esta disparidad de uso, que a veces ha sido origen de incomprensiones, no se debe por entero a los románticos

alemanes[134]. Paradójicamente, fue el racionalista Immanuel Kant el que volvió a la tradición platónica en su análisis de la aprehensión estética. En el parágrafo 69 de la *Crítica del juicio* protesta Kant vivamente contra el empleo «erróneo y absurdo» que de la palabra símbolo hacían los nuevos lógicos, que separaban lo simbólico del acto intuitivo. Para Kant lo simbólico era una especie de lo intuitivo, y deseaba subrayar su oposición al pensamiento «discursivo». Nos es familiar esta oposición de los dos modos de conocimiento por la tradición platónica que entró en el pensamiento cristiano sobre todo a través de los escritos del Areopagita. Kant apela directamente a esta tradición cuando dice que nuestro conocimiento de Dios es meramente simbólico.

Sin embargo sería simplificar en demasía el considerar idéntica a la herencia neoplatónica lo que pudiéramos llamar concepción antirracionalista del simbolismo. No hubiera sobrevivido con tanta fuerza de no haberse fusionado con el mismo elemento de la tradición aristotélica utilizado por Addison en su crítica: la teoría de las metáforas. Fue en los turbulentos e inmensamente fértiles escritos de Giovanni Battista Vico donde tomó forma por vez primera esta transformación de la tradición[135]. Escribiendo por las mismas décadas en las que Addison atacaba a los anticuarios místicos, Vico deseaba demoler la prevaleciente convicción de que los antiguos poseían una sabiduría superior y de que el jeroglífico constituía en su verdadero sentido un depósito de la revelación.

> Hay que extirpar la falsa opinión que sustentan algunos de los egipcios de que los jeroglíficos se inventaron para ocultar en ellos sus misterios de sublime sabiduría esotérica. Pues fue la común necesidad natural la causa de que todas las naciones primeras se expresaran en jeroglíficos.

La necesidad natural a que apela Vico es la necesidad que tiene la mente primitiva de pensar y hablar en metáforas. Pues en la «Nueva Ciencia» de Vico ya no se considera que la metáfora sea un adorno del lenguaje, una especie de artificio que al orador o al poeta les resulta conveniente analizar y dominar. No podemos pensar más que en metáforas, y si esto le ocurre al hombre de esta época tardía de la historia en que ha sido cultivado y perfeccionado el pensamiento racional, en esta necesidad debe estar la clave de la mentalidad de épocas precedentes que propiciaron el mito y la poesía.

«Excede... nuestro poder», dice en un párrafo famoso, «penetrar en la vasta imaginación de aquellos primeros hombres cuyas mentes no eran en lo más mínimo abstractas, refinadas ni espiritualizadas, porque estaban inmersos por entero en los sentidos, arrastrados por las pasiones, enterrados en el cuerpo»[136].

Así fue creando su teoría de la mentalidad del hombre primitivo, que se convierte en poeta por la fuerza de las circunstancias y crea imágenes y símbolos no a partir de una sabiduría superior, sino como herramientas para adaptarse a un mundo que no comprende. La razón de que en todos los idiomas haya metáforas tomadas del cuerpo y hablen de la desembocadura de un río, de un brazo de mar, del pie de una montaña, del diente de una sierra, del cuello de un jarrón, etc., debe ser que el hombre mismo está «enterrado en el cuerpo», como dice Vico, y trata de relacionar lo desconocido con lo conocido. Si la metafísica racional afirma que el hombre se convierte en todas las cosas al comprenderlas (*homo intelligendo fit omnia*), la nueva metafísica imaginativa a la que tiende Vico muestra que el hombre se convierte en

todas las cosas al no comprenderlas (*homo non intelligendo fit omnia*)[137].

Vico intentó en realidad formular sus intuiciones asombrosamente nuevas en términos de lógica aristotélica tradicional. A los mitos y símbolos, a su parecer, les conviene más la calificación de «conceptos de clase imaginativa o universales imaginativos». Son los términos en que piensa el hombre en la fase prerracional de la historia. No debería resultar muy difícil aclarar esta sorprendente formulación remitiéndose a la tradición aristotélica de demostración simbólica. La *Severidad*[138] de Ripa puede representar un concepto racional, pero en el arte se bosqueja mediante «universales imaginativos», tales como el cubo, que presenta una metáfora de una forma estable, o el tigre, que para la mente irracional es la personificación concreta de la severidad. El ejemplo que el mismo Vico da de universales imaginativos del poeta son los tipos creados por un dramaturgo tal como Menandro. Los tipos fisonómicos de personificación tales como la *Envidia* de Ovidio encajarían bastante bien en su definición.

Al leer a Vico comprobamos que en realidad su ruptura con el pasado es menos radical de lo que su teoría revolucionaria nos hubiera hecho esperar. Igual que la teoría de la metáfora se demostró en manos de Addison un instrumento inadecuado para interpretar los símbolos de las monedas, los esfuerzos de Vico por interpretar los mitos e imágenes del pasado se resuelven en reconstrucciones no menos abstrusas que las interpretaciones de los «anticuarios místicos». Concede gran importancia a su interpretación de los signos heráldicos, que él consideraba prenda de propiedad y creía que habían precedido a la palabra escrita tanto en la Antigüedad como en

la fase correspondiente del segundo desarrollo, en la Edad Media heroica. Como ejemplo de la luminosidad que muestran estos signos y emblemas en todas las culturas aduce el Águila sobre el cetro, símbolo que usaron del mismo modo los egipcios, los etruscos, los romanos y los ingleses quienes, dice, lo siguen usando como ornamento en sus armas reales. Esto explica «una uniformidad de ideas, pues en todas estas naciones, aunque estén separadas por extensiones inmensas de tierra y mar, se pretendía que el símbolo significara que los reinos tuvieron su origen en los primeros Reinos divinos de Júpiter, en virtud de sus auspicios»[139].

En la perspectiva y método de Vico se da una curiosa paradoja en razón de la cual sus escritos no resultan fáciles de digerir: justifica su rechazo de la veneración de la sabiduría de los jeroglíficos en boga apelando a la sabiduría de los jeroglíficos. Había oído hablar del paso en el antiguo Egipto de la escritura jeroglífica a la hierática y luego a la demótica, de la imagen a las letras, y vio en este movimiento una profunda parábola del curso seguido por la evolución cultural, del pensamiento en imágenes a la racionalidad. Por ello le pareció asimismo más conveniente compendiar y explicar su Nueva Ciencia en términos de un retrato emblemático que figura en la portada de su revolucionario libro y representa al «nuevo Homero» que sus investigaciones le habían revelado como figura mítica.

Con independencia del lugar que Vico asignara al pensamiento imaginativo en el plan de la evolución humana, podía ciertamente ser asimilado a la tradición neoplatónica que quería sustituir. Pues ¿no había señalado Tasso que puede haber dos clases de imaginación, la baja, que produce sueños engañosos, y la alta, superior a la razón

y que podía considerarse idéntica a la intuición indivisa que el Areopagita había atribuido a las inteligencias superiores? Sería fascinante rastrear al detalle de qué modo fue reformutándose en términos neoplatónicos la doctrina de la primacía temporal de la imaginación de Vico. El poeta vuelve a convertirse en *vates*, vidente, y lo que vio en los albores de la humanidad hay que respetarlo reverencialmente, pues de una revelación se trata[140]. Si el símbolo le era necesario al hombre en sus esfuerzos por vislumbrar lo incognoscible, también les era necesario a las potencias superiores que no podían comunicarse con nosotros más que acomodando su conocimiento trascendente a nuestro lerdo entendimiento. Dios habló a los hombres primitivos como un padre habla a sus hijos, adaptándose a sus luces. De esta manera se le da un nuevo giro a la antigua convicción de que los mitos y los símbolos encerraban una *prisca theologia*. No deben considerarse un código esotérico destinado a ocultar la verdad al profano, sino una necesidad, en términos de Vico, que nace de la inclinación del hombre primitivo a pensar en imágenes. Por inadecuado que este modo de expresión pueda haber resultado para los misterios divinos que trataba de articular, puede aún tenérsele por una forma de revelación que no se debe permitir que oscurezca o desdeñe la orgullosa razón.

En esta línea plantearon los enemigos de la Ilustración la batalla contra los abusos del racionalismo. Se debe respetar el vínculo del arte con la imaginación, pues la imaginación ve a más distancia que la «aventajada razón». Como dice Schiller en su poema *Die Künstler* (1789) (Los artistas):

Was erst, nachdem Jahrtausende verflossen,

Die alternde Vernunft erfand,
Lag im Symbol des Schönen und des Großen,
Voraus geoffenbart dem kindischen Verstand…
Eh vor des Denkers Geist der kühne
Begriff des ewigen Raumes stand,
Wer sah hinauf zur Sternenbühne
Der ihn nicht ahnend schon empfand?

(Lo que sólo después de transcurridos miles de años/ la razón avejentada ha averiguado,/ en el símbolo de lo Hermoso y lo Grande/ le estaba de antemano revelado al entendimiento infantil…/ Antes de que el espíritu del pensador/ contemplara el audaz concepto del espacio eterno/ ¿quién alzaría su vista al cielo estrellado/ sin experimentarlo intuitivamente?).

La sobria respuesta a la pregunta retórica de Schiller bien puede ser, sencillamente, que nadie. Pero el sobreentendido de que lo Grande y lo Hermoso suministran a la mente un símbolo a través del que podemos captar una verdad oculta conduce sin duda de vuelta al platonismo. Y mientras que el clasicismo alemán había tomado la ruta ascendente en la escala de la analogía, pasando por la imagen de las formas armoniosas para llegar a la idea de armonía, el romanticismo redescubrió la alternativa del Areopagita, la facultad de elevar la mente a formas superiores de pensamiento que posee lo misterioso y sorprendente.

169. Blake: Grabado del grupo del *Laocoonte*, hacia 1820.

Estas doctrinas han seguido ejerciendo sin duda una influencia subterránea, como si dijéramos, en los movimientos místicos de Jakob Boehme, Swedenborg y otros que mscinaron a artistas como Blake o el protorromántico holandés Humbert de Superville. Blake, ese implacable enemigo del predominio de la Razón, publicó como se recordará un grabado del grupo de Laocoonte (figura 169) que se supone copia del querubín del templo de Salomón y se explica como revelación de la verdad me-

tafísica relacionada con la identidad del bien y del mal. Pero mientras que Blake hubo de esperar al siglo XX para que sus profecías hallaran respuesta en Inglaterra, el romanticismo halló un suelo más fértil en Alemania, donde Friedrich Creuzer resucitó las ideas neoplatónicas sobre la religión antigua en eruditos libros de mitología[141].

El resurgimiento del neoplatonismo, de Creuzer a Jung

Unas cuantas citas del *Symbolik* de Creuzer, de 1810, servirán para demostrar su afinidad con la tradición jeroglífica:

> El símbolo resulta significativo y conmovedor precisamente en virtud de la falta de armonía que representa entre forma y significado y en virtud de la superabundancia de contenido en relación con la expresión… El contacto con el símbolo es un momento que exige todo nuestro ser, la visión de una distancia ilimitada de la que nuestro espíritu regresa enriquecido. Pues esta instantaneidad atrae a una imaginación receptiva, mientras que nuestra razón experimenta un placer intenso en analizar la totalidad que la imagen concisa concentra en un instante en su elemento y en asimilarlos uno por uno… Cuando la mente creadora toma contacto con el arte u osa cristalizar la intuición y la fe religiosas en formas visibles, el símbolo tiene que expandirse, haciéndose ilimitado e infinito… En su afán, no se contenta con decir mucho: lo dirá todo; desea abarcar lo inconmensurable. Este sagrado descontento sólo se ve impulsado por la oscura incitación de la fe y la intuición pero en su etérea falta de definición ha de convertirse en un enigma… Llamamos místicos a los símbolos de esta índole. Existe la otra alternativa: el símbolo autorrefrenándose… Es en esta moderación donde consigue el más difícil de los triunfos: hacer visible hasta la Divinidad… Atrae al espectador con fuerza irresistible y toca nuestra alma con la necesidad que pertenece al Espíritu del Mundo. Lo pone en movimiento la exuberancia de ideas vivas que manan; y apunte la razón conjuntamente con el entendimiento a lo que sea, con sus cadenas de proposiciones y conclusiones sucesivas, puede alcanzar aquí por completo y en un momento una alianza con los sentidos[142],

Creuzer subrayó explícitamente la distinción entre esta concepción y la que ve en el símbolo un mero emblema, que a él le parecía totalmente desprovista de esa dig-

nidad significativa. Lo que caracteriza al símbolo es precisamente su oscuridad anubladora, incompatible por supuesto con la claridad de un signo.

Goethe recogió el sentido dado al término por Creuzer en los últimos años de su vida, invistiéndole de su autoridad indiscutida. Además lo adoptó Hegel en su Estética, y este hecho fue asimismo de gran importancia para su uso posterior en los escritos filosóficos alemanes y en la literatura sobre la que ejerció su ascendiente.

En la concepción de la historia de Hegel, que ve en ella el progreso dialéctico del espíritu, se califica al símbolo de «pre-arte», *Vorkunst*, que pertenece principalmente al Oriente. Para Hegel el arte comienza con lo que él llama «simbolismo inconsciente». Su retrato del arte indio y del egipcio se corresponde con esta idea de una fase del desarrollo del espíritu en la que lucha aún, en una confusión de ensueño, por encontrar una expresión visible:

> El mismo aspecto externo de las obras de arte egipcias nos hace ver que contienen enigmas de los cuales no solo nosotros ignoramos la clave, sino también aquellos que a sí mismos se los plantearon[143].

Pues lo que caracteriza al símbolo en la terminología de Hegel es precisamente la cualidad que él llama «inadecuación». El símbolo es un boceto vago de algo inexpresable. La monstruosidad de las deidades indias y egipcias, con sus formas de animal y sus rasgos inorgánicos, constituye para Hegel el sello de esta inadecuación. Contrasta este arte simbólico, que para él se sitúa tan solo en el antepatio del templo del arte, con el arte de los griegos que para él, lo mismo que para Winckelmann, revela la esencia del arte como tal. Aquí significado y apariencia sensible, «lo interior y lo exterior… no son ya

diferentes... lo manifestante y lo manifestado se resuleve en una unidad concreta»[144].

Para Hegel y sus contemporáneos, el Apolo del Belvedere no era un mero símbolo del dios Sol, sino una manifestación genuina de lo divino en forma humana, una creación auténtica de una forma «adecuada» que podía contar con el beneplácito de todos los jueces honrados del arte[145].

Fiel a su principio de la «dialéctica», Hegel había así logrado combinar las dos maneras contradictorias de entender el símbolo de Dionisio Areopagita, convirtiéndolas en eslabones de una cadena evolutiva. El símbolo misterioso e inadecuado o jeroglífico se ve sustituido por la imagen clásica de la Belleza, que encierra una analogía auténtica, bien que limitada, con lo divino. La limitación, a su vez, le sirve a Hegel de principio de contradicción que impulsa al arte al plano más espiritual del simbolismo cristiano medieval y hacia adelante.

170. Portada de la edición póstuma de la música para piano de Beethoven publicada por Tobias Haslinger.

No cabe duda de que esta concepción que consideraba el arte instrumento de revelación espiritual y se convirtió en elemento esencial de la tradición alemana influyó activamente sobre el modo en que las personas cultas abordaron las obras de arte. Hay una muestra reveladora de esta relación en una portada de la edición de Haslinger de Beethoven (figura 170). Muestra el símbolo de la luz, que representa la divinidad, pero también el ubicuo jeroglífico de la eternidad, que representa el misterio

mediante el que se señala a la música como prenda de lo inefable. Nos viene a la memoria el gran rival de Hegel, Schopenhauer, que seguía pensando que la música representaba las ideas platónicas.

Una cita más bastará para documentar esta tradición en la que se coloca el símbolo como contrario a la mera razón discursiva.

Procede de los escritos de otro arqueólogo, el erudito clásico suizo Jakok Bachofen, que repite la vieja doctrina con nuevas palabras:

> El símbolo evoca indicaciones, el lenguaje sólo puede explicarlo. El símbolo pulsa a un tiempo todas las cuerdas del corazón humano, el lenguaje se ve siempre obligado a tomar los pensamientos uno a uno… el lenguaje enlaza partes aisladas y tan solo puede afectar la mente por etapas. Sin embargo, si algo ha de ganar ascendiente sobre la conciencia, el alma necesariamente ha de aprehenderlo en un instante… los símbolos son signos de lo inefable, de lo inagotable, tan misteriosos como necesarios[146].

Ha sido explorado en multitud de ocasiones el camino que lleva de la fe romántica en la superioridad del símbolo a los movimientos neorrománticos de los simbolistas y a sus sucesores del siglo XX. Pero todavía conviene decir una palabra sobre el pensador cuya concepción del símbolo ha tenido más amplias repercusiones en nuestro siglo: Sigmund Freud. Freud, por supuesto, se consideraba un racionalista dedicado a explorar con las armas de la ciencia las capas irracionales de la mente. Puede decirse que en este y otros muchos aspectos su postura ante las opiniones contemporáneas se parece a la de Vico en el siglo XVIII. Igual que Vico estaba enraizado en la tradición que trataba de transformar, misión en la que sólo alcanzó un éxito parcial, Freud tomó del Romanticismo muchas de sus ideas sobre el simbolismo y el inconscien-

te, lo que permitió a los románticos reabsorber sus formulaciones[147].

El vínculo entre la teoría de los sueños de Freud y los románticos lo proporciona el libro sobre el Sueño del hegeliano Volkelt, que llamó la atención hacia un estudio anterior en el que se exploraba por vez primera la relación entre las imágenes del cuerpo y la experiencia del soñador. Scherner[148] había consignado que, tras soñar en una roca al borde de un precipicio, había descubierto estar a punto de caerse de la cama. Sus conclusiones sobre la importancia del cuerpo en las metáforas del sueño nos recuerdan ciertamente la insistencia de Vico sobre la disposición psicológica de la mente primitiva a verlo todo en términos del cuerpo.

No hay dificultad por tanto en subsumir los conceptos freudianos del simbolismo, incluso el simbolismo sexual, en la antigua teoría de la metáfora. Pero para Freud la metáfora no es abierta, sino inconsciente. Como los símbolos apofáticos del Areopagita, los símbolos freudianos también suelen ser enigmáticos, monstruosos y opacos. Son en realidad las máscaras que los deseos inconscientes han de ponerse para recibir la aprobación del censor; su significado sólo le es accesible al iniciado. Lo que tienen en común con la tradición mística no es sólo su carácter de revelaciones de un reino que de otro modo permanecería desconocido e inefable, sino el encarnar también el carácter irracional antilógico de ese reino en el que desaparecen las contradicciones y se funden los significados. La plenitud de significado de todo símbolo manifiesto es prácticamente infinita en sobredeterminación. Es la libre asociación la que revelará al durmiente que sueña estos infinitos estratos de significación tras el aparente absurdo del contenido manifiesto.

E igual que las revolucionarias intuiciones de Vico se mezclaron con un resucitado neoplatonismo, los descubrimientos de Freud fueron también conectados a esta secular tradición en los escritos de Cari Gustav Jung. En ellos, como si dijéramos, el concepto freudiano de símbolo regresó a sus orígenes neoplatónicos[149]. Esto se consigue —o así lo parece— fundiendo el reino trascendente de la tradición religiosa con el contenido inefable del inconsciente colectivo que nos habla en acertijos, pero unos acertijos cuya clave nos da nuevamente la sabiduría de los antiguos.

* * *

Puede decirse que las tradiciones platónica y aristotélica, cuyos puntos de vista sobre el simbolismo hemos rastreado aquí, representan dos posturas fundamentales ante el problema que a todo ser humano que se pare a pensarlo plantea la existencia del lenguaje. Fueron los platónicos lo que hicieron al hombre percibir la inadecuación del «lenguaje discursivo» para transmitir la experiencia de una aprehensión directa de la verdad y la intensidad «inefable» de la visión mística. Fueron ellos asimismo quienes fomentaron la búsqueda de una alternativa al lenguaje en símbolos visuales y sonoros que al menos podían ofrecer un símil a esa inmediatez de la experiencia que el lenguaje nunca podría brindar. Fue esta postura la que impulsó a los románticos a dejarse enseñar del niño, el soñador y el primitivo, que debieron conocer el mundo antes de que el filtro del lenguaje lo forzara. Pero por mucho que el arte deba a este impulso, es necesario reconocer también los peligros que acechan siempre a los que desdeñan el lenguaje racional: el dejarse llevar

por la vaguedad, la locura y, peor todavía, la fatuidad, la trivialidad disfrazada de profundidad.

Podría alegarse que los aristotélicos, al contrario, contribuyeron a mantener viva esta reacción al sobreestimar el poder del lenguaje. El lenguaje, después de todo, es una herramienta, un «organon» creado por la humanidad ante las presiones evolutivas que fomentaban la colaboración y la comunicación entre los miembros de un clan o una tribu. Se adaptó por tanto a los mundos intrasubjetivos de hechos y de argumentos. Nunca hubiera llevado a cabo estas funciones de no haber categorizado el mundo de la experiencia y formalizado la estructura de las afirmaciones. El modo en que realiza esta tarea lo explicó sin duda en primer lugar Aristóteles, pero es notorio que la tradición aristotélica se inclinó a tratar las categorías del lenguaje como si fuesen categorías del mundo. Al pasar así por alto los vacíos que en el mapa de la experiencia dejaba el lenguaje, a los aristotélicos no sólo les resultó imposible tener en cuenta esos momentos cumbre que los platónicos querían comunicar, sino comprender que el lenguaje no es adecuado ni siquiera para transmitir experiencias subjetivas tan comunes como el tono muscular o la disposición de ánimo. Pero al tiempo que sobreestimaban el poder del lenguaje como sistema finito, no hacían justicia ni de lejos a su flexibilidad y a su potencial de crecimiento creativo. He afirmado aquí, en relación con la teoría del emblema, que la concepción aristotélica de la metáfora que sólo ve la «transferencia» de categorías a través de una red preexistente de conceptos oscurece la importancia fundamental de este recurso, que permite al hablante reestructurar la realidad en una imagen pasajera o en una acuñación más permanente. Se ha dicho igualmente que en el sistema lógico aristotélico

el lenguaje aparecía como una prisión cerrada y que sólo la concepción de la lógica como un «metalenguaje» para el contraste de afirmaciones e inferencias nos ha permitido comprender de qué manera aumentan los conocimientos.

Quizás parezca que estas precisiones técnicas nos alejan del tema inmediato de este ensayo. Pero tal vez sólo aprendiendo a apreciar las maravillas del lenguaje podamos también aprender a comprender el desarrollo de esos sistemas alternativos de metáfora que dotan al gran arte de más profundidad de la que nunca tendrá ningún jeroglífico místico.

Apéndice: Introducción a Christophoro Giarda

Bibliothecae Alexandrinae Icones Symbolicae
tomado de J. G. Graevius y P. Burmannus,
Thesaurus Antiquitatum et Historiarum Italiae, vol. IX, 6.ª parte

1. *(Visualización de las ideas)*

Cum omnis de scientia, & virtute doctrina hominibus est utilis, tum longe omnium maxime Imaginum symbolicarum Inventrix, & Architecta, cujus beneficio animus e caelo in hanc obscurissimam corporis specum depressus, suisque in actionibus ministerio sensuum addictus, virtutum, & scientiarum pulchritudinem, & formam ab omni licet materia secretam, coloribus tamen adumbratam si minus perfecte expressam intuendo, in amorem,

& illarum cupiditatem vehementius excitatur. Amor enim cognitionem, tamquam parentem amplexatur suam, cui, nisi per intimam conjunctionem, pulchrum, & bonum nubant, pulcherrimam amoris prolem in cujuspiam mente nunquam proceant. Quid autem, aut a natura pulchrius fictum, aut ab immortali Deo concessum melius ipsius virtutibus, & scientiis? quae si oculis, ut res aliae, cernerentur, profecto tam admirabiles sui amores in omnium cordibus gignerent, ut spretis voluptatibus, dominandi libidine neglecta, extincta divitiarum cupiditate ad illarum prosecutionem omnes convolarent. Nunc autem scientiae, rerum cognoscendarum Dominae, ac Reginae, agendarum vero Judices, & Arbitrae, quamquam ejus sint naturae, ut sua luce, non minora solum astra, verum ipsum etiam Solem in contentionem adductae inumbrarent: mens nihilo minus humana domicilio corporis inclusa, noctuae persimilis, immensum splendorem haud protest irretortis oculis sustinere. Est enim mens oculus animi.

2. *(El lenguaje de la acomodación)*

Itaque, quemadmodum ignis, si crassioris hujus materiae pastu alatur, a nobis videtur; sin suam in patriam purior remearit, omnem effugit sua puritate oculorum aciem: ita prorsus nobilissimae artes, & disciplinae abstractae sensibus, quo sunt in se clariores, eo a nobis minus cognoscuntur, concretae autem ratione aliqua, & praecellenti colorum temperamento nostris mentibus accommodatae, facilius, melius, clarius suspiciuntur. Quod si una omnium sapientissimorum virorum conspiratione,

& suffragio amari minime id potest, quod, aut ratione, aut sensu aliquo non cognoscitur; cognosci autem sensibus nihil potest, quod non sit veluti corpus, nihil intelligi mente sic depressa, quod non habeat corporis similitudinem; quis est, qui satis aestimet, quantum iis debeamus, qui, dum scientias ipsas, & artes praeclarissimas imaginibus expresserunt, illud sunt assecuti, non modo, ut illas cognosceremus, sed ut oculis quodammodo intueremur, versaremur simul, atque cum ipsis paene familiariter variis de rebus colloqueremur.

3. *(Los inventores de las diversas Artes Liberales, tales como Moisés, descubridor de la Divinidad, Sócrates, inventor de la Filosofía, Euclides, Ptolomeo, etc. fueron justamente honrados como dioses por los antiguos y recompensados con fama inmortal)*

Bene de sacrarum literarum monumentis meritus est *Moyses*, qui illas primus a Deo accepit, & tabulis consignatas ad omnem posteritatem transmisit. Magistrum sententiarum omnis Theologorum schola ad caelum usque sustollit, quod ante alios omnes doctrinam caelo submissam ad severiorem disputationis methodum revocarit. Nam sapientissimis legum latoribus, divinos honores a populis decretos variis legimus, quod suas urbes melioribus temperarint institutis. Quis enim ignoret *Socratem*, eam potissimum ob causam, sapientissimum virorum *Apollinis* oraculo declaratum, quod princeps e caelo philosophiam evocasse crederetur? Ut interim omittam *Aesculapium* medicae artis inventorem, quem tamquam numen antiquitas omnis venerata est: Quo in honore Chi-

rurgorum parens *Chyron*, qui etiam huic arti nomen debit, ab omnibus semper habitus est? Te vero, *Euclides*, principem suum profitentur Mathematici: te suum ducem Astrologi, *Ptolomaee*, vocant; tibi adhaerent uni & Geometrae, & Cosmographi: Nan Architectos, non tam imitatores suos, quam laudatores habet *Vitruvius*. Nihil dicam Poesis, quemadmodum conditores tuos Deorum filios nuncuparis. Quid enim esse ad laudem oratoriae facultatis illustrius potest, quam, ut *Demetrio Phalareo* eloquentiae professori supra trecenas sexaginta statuas, *Athenienses* soli excitarint? Jam historia, & historiae soror eruditio dici vix potest, quibus laudationum generibus suos parentes fuerint prosequutae. Omnes denique quotquot unquam post liberalium disciplinarum inventum genus, aut illas cogitatione animi foecunda apud se concepere, conceptas, in orbem invexere, aut alieno ex capite nascentibus sunt obstetricati, aut natas sua industria educarunt, educatas meliorem ad formam provexerunt, amplissimam suorum laborum mercedem, ac praemium, nominis immortalitem retulerunt.

At enim Doctrinae symbolicae magistri, qui has ipsas facultates praestantissimas oculis potius, quam animis subjiciendo, familiares illas, & quadam ratione domesticas hominibus effecerunt, soli omnium fraudabuntur debito laudis praeconio? mihi vero, quemadmodum nulla alia videtur, aut ad doctrinam aptior, aut elegantior ad suavitatem, aut ad perturbationem validior, hac ipsa, quae Icones symbolicas expressit: ita, qui primi artem hanc excogitarunt, non illos cum earumdem disciplinarum primis auctoribus confero, sed ipsi rerum omnium molitori, ac opifici Deo simillimos judico.

4. *(Las ideas habitan en la mente de Dios)*

Viguerunt ante omnium saeculorum memoriam, vigent, vigebuntque semper in mente numinis opulentissima filiae ejusdem pulcherrimae virtutes, neque tamen a matre ullo modo distinctae, sapientia, bonitas, vis cunctorum effectrix, pulchritudo, justitia, dignitas, ac reliquae ejusmodi plurimae. Quae noscerentur, amarenturve plurimum, dignissimae omnes erant: tamen, ut prae nimia sui generis claritudine intelligi: ita prorsus ignoratae nulla poterant ratione amari. Quid hic faceret earundem parens Deus? pati, ut tam illustres filiae ab omni hominum notitia penitus sejunctae aeternum prorsus occultae suamet in luce delitescerent, haud videbatur decorum. eas vero in adspectum, oculosque mortalium adducere qui poterat id fieri, cum illinc divinarum virtutum praecellens fulgor, hinc nostrorum ingeniorum crassior hebetudo vehementius officeret?

5. *(La naturaleza es un libro de símbolos)*

Dixit, ac unius prolatione Verbi quot elementa, ac in elementis, quot rerum genera, quot in terris quadrupedum species, quot formas piscium in aquis, quot in acre volucrum discrimina, quot in sphaera ignis prodigia, quot in caelo stellas, & lumina, tot quasi perfectionum uarsum Icones symbolicas, semel, ac simul delineavit, effinxit, & in hac orbis Bibliotheca, nisi malis Theatro contemplandas hominibus proposuit.

Eant nunc mortales, querantur modo, negent, si possunt, aditum sibi ad rerum divinarum contemplationem

facillimum patere, quando res omnes, quae sensibus percipiuntur, illarum sunt imagines, & quamquam imperfectae, quarum tamen adspectu, & contentione, earumdem dignitas conjici satis possit.

6. *(Superioridad de la visión)*

Mihi credite; ratione haud absimili, hospites, & quasi peregrinae in hominum caetibus artes, & scientiae versatae fuissent. Nemo illas facie, pauci etiam nomine illas novissent: memoratum saepius, repetitumque nunc philosophiae nomen, jam eruditionis, aliarumque disciplinarum, sed vix prolatum, tamquam umbra evanuisset; neque quispiam apud se notitiam illarum retinuisset, praeter eruditos, si tamen hoc eruditi homines ipsi assequuti fuissent, nisi caeleste hoc institutum symbolicarum imaginum, praestantissimam illarum naturam clarius exprimendo in oculis, animisque omnium defixisset, suavitatemque ostendendo ad earum benevolentiam, ac studium, vel imperitos pertraxisset. Quid enim est, per caelitum, hommumque fidem, quod harum optimarum, facultatum vim demonstret validius, suavius recreet, commoveat vehementius hoc ipso usu Iconum symbolicarum doctissimo, eodemque plenissimo eruditionis?

Caetera probationum momenta, quae possunt afferri, & numero multa, nec virtute quidem sunt infirma; tamen acutissima ingenia, ut intelligantur, requirunt: at Icones symbolicae occurrunt ipsae contemplantibus, ac oculis intuentium sese ingerunt, per hos autem, se animis insinuant, declarant, quae nam sint, antequam perquirantur, hancque suam ipsarum humanitaten adeo pru-

denter temperant, ut imperitis, tantum personatae, reliquis vel mediocriter eruditis, operto vultu, omni persona exutac videantur. Quanta porro voluptate id efficiant, ipsa si loqueretur suavitas, oratione sua haud assequeretur.

7. *(Los efectos de la imagen)*

Primum enim habet hoc omnis imago, & similitudo, seu verbis efficta, seu coloribus expressa, ut auditores plurimum, spectatoresque delectet. Itaque sapientissimos Poetas, & Oratores, quorum illud munus, ac institutum est, ut in oratione suavitatem utilitati admisceant, Poeticis saepius, ac oratoriis imaginibus usos reperimus. Deinde maximus voluptati cumulus accedit, cum est alicujus imago rei, aut personae, quae a nobis maxime diligatur. Tunc enim quemadmodum vicaria fungitur tacite illius munere, quae abest, ac si adesset. Postremo, nisi vis haec simulachris maxima indita esset, ut animos intuentium ad eorum pellicerent amorem, & imitationem, quos exprimunt: an Graeci, an Romani, omnium populorum sapientissimi publicas aedes, privatasque virorum praestantissimorum imaginibus complevissent? an etiamnum Principes viri filiarum suarum, quas habent nubiles, tabulas diligenter elaboratas ad alios Principes transmitterent?

Hic igitur laudare verear illorum consilium, qui has artium, & scientiarum Icones symbolicas primi omnium confinxerunt. Quid enim in illis desideres, quod si haberent, appositas crederes ad ostendendam caelestium virginum praestantiam, ad oblectandos spectantium animos, ad mentes omnium desiderio, ac flammis earum-

dem incendendas? An vim probationis? quae sunt veluti elingues nuntiae, muta interpretes, testes vero omni fide, & auctoritate dignissimae? An voluptatis elegantiam? quod unquam perspicillum, quod speculum unquam, quis arcus in nube rorida effictus tanta cum intuentium voluptate Solem expressit, quanta symbolicae imagines, perspicillis clariores, nitidiores speculis, floridiores Iride, scientiarum formas elegantissimas ostendunt? An denique perturbandorum affectuum gratiam? aureae catenulae, quae ex ore Herculis profluentes dicebantur hominum, & aures, & animos vincire, ac post se vinctos trahere, si cum Iconum gratia conferantur, nullius momenti in hac trahendi arte judicentur.

8. *(La tradición de la sabiduría primitiva)*

Intellexere arcanum hoc ab ipsius nascentis mundi origine prisci illius saeculi homines sapientissimi, a quibus primum hic efformandarum imaginum usus profluxit, atque cunctorum saeculorum intervallis labentibus per omnium paene auctorum nationes pervagatus ad hanc usque nostram aetatem dimanavit. Quis enim in memoria vetustatis ita peregrinatur, qui duas illas memorabiles columnas, lateritiam alteram adversus vim ignis, alteram marmoream adversus impetus aquarum excitatas olim non audierit, aut legerit, in quibus disciplinae omnes effictae, ac sculptae posteris superstites transmitterentur?

Nam ab illis praeclaram Hieroglyphicorum doctrinam, quam nos tantopere admiramur, *Aegyptii* mutuati sunt. quorum insistentes vestigiis *Graeci*, nullam plane artem, ac disciplinam reliquerunt, quam imaginibus

symbolicis non decorarint. Quod enim lapidis, aut metalli genus est, in quo illi scientiarum formas non expresserint? Quae species coloris, quam in iisdem effingendis omiserint? Res erat, quae non vulgarem saperet eruditionem, singularem majestatem prae se ferret, compleret incredibili voluptate.

9. *(Peroración)*

Cernere Graecas civitates liberali sub caelo, feraci solo, salo amico circumfusas, plenissimas signorum, imaginum, tabularum, in quibus virtutum, & scientiarum decor, quamquam pictus, ac fictus adeo emicaret, ut ignes castissimos in omnium oculos, perque oculos in animos omnium jacularetur, quibus inflammarentur ad illarum cultum, quas ex Iconum adspectu pulcherrimas conjecissent.

Utrum igitur sapienter illos fecisse, an imprudenter arbitramur? si imprudenter: o sapientiae nomen insaniens, o demens philosophia, o leges imperitae, o scientiae omnes ignarae, quae sectatores suos in re tam clara, tam turpiter allucinari passae fuissent, sin vero prudentissime illos egisse dicamus: illud etiam, quod inde sequitur, admittamus oportet, tanto illustriori laude honestandum esse harum Iconum Auctorem, quanto haec symbola omnibus, quae circumferuntur, nobiliora, atque omni ex parte absolutiora sunt. quae dum percurrimus, favete linguis, & animis. nam Icones non prius visas Musarum Alumni doctissimis, eruditissimisque viris breviter explanando in mentem revocamus.

Nota bibliográfica

Figuran a continuación detalles sobre los trabajos que aparecen en este volumen y habían sido ya publicados previamente:

TOBIAS AND THE ANGEL. *Harvest*, I: Travel, 1948, págs. 63-67.

BOTTICELLI'S MYTHOLOGIES. A STUDY IN THE NEO-PLATONIC SYMBOLISM OF HIS CIRCLE. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 8, 1945, págs. 7-60.

AN INTERPRETATION OF MANTEGNA'S PARNASSUS. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 26, 1963, págs. 196-198.

HYPNEROTOMACHIANA. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 14, 1951. págs. 120-125.

THE SALA DEI VENTI IN THE PALAZZO DEL TE. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 13, 1950, págs. 189-201.

THE SUBJECT OF POUSSIN'S *ORION*. *The Burlington Magazine*, 84, 1944, págs. 37-41.

ICONES SYMBOLICAE: PHILOSOPHIES OF SYMBOLISM AND THEIR BEARING ON ART. Publicado originalmente con el título de «Icones Symbolicae. The visual image in neo-Platonic thought», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 11, 1948, págs. 163-192.

Lista de ilustraciones

1. Albert Gilbert: *Eros*. Londres, Piccadilly Circus.

2. Juan de Bolonia: *Mercurio*. Florencia, Museo Nazionale.

3. Detalle de la basa de *Eros* (figura 1).

4. Giovanni Angelo Montorsoli: *La Fuente de Orión*, 1548. Messina.

5-6. *Europa encima del toro* y *La caída de Icaro*. Detalles de *La fuente de Orión* de Montorsoli (figura 4).

7-8. *La caída de Icaro; Arión sobre un delfín*. Amsterdam, Ayuntamiento. Grabados de Jacob van Campen, *Afbeelding van't stadt huis van Amsterdam*, 1661.

9. Benedetto da Rovezzano: *Manto de chimenea*. Florencia, Museo Nazionale.

10. Bernardino Luini: *La fragua de Vulcano*. Milán, Brera.

11. Taddeo Zuccaro: *Cristo con santos ermitaños*; a la izquierda, *Los esenios*; abajo, Séneca, *Carlos V y Aristóteles*. Caprarola, Palazzo Farnese.

12. Taddeo Zuccaro: *Anacoretas paganos*; abajo, *Catón y Solimán*. Caprarola, Palazzo Farnesse.

13. Taddeo Zuccaro: *Los gimnósofos*; abajo, *Cicerón*. Caprarola, Palazzo Farnese.

14. Taddeo Zuccaro: *Los druidas*. Caprarola, Palazzo Farnese.

15. Taddeo Zuccaro: *Los hiperbóreos*; arriba *Diógenes*; abajo. *Solimán y Eurípides*. Caprarola, Palazzo Farnese.

16. Van Eyck: *La Anunciación «Friedsam»*. Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

17. Botticelli: *La Madona de la Eucaristía*. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.

18. Botticelli: *Madona con San Juan Bautista y San Juan Evangelista*. Berlín, Staatliche Museen.

19. Leonardo da Vinci (copia de): *Madona con la devanadora*. Col. del duque de Buccleuch.

20. Leonardo da Vinci: *La Virgen y el Niño con Santa Ana*. París, Louvre.

20.a Luca di Tommè: *La Virgen y el Niño con Santa Ana*. Siena, Accademia.

21. Benvenuto Cellini: *Saliera*. Viena, Kunsthistorisches Museum.

22. G. M. Butteri y G. Bizelli: Grutescos del techo del primer pasillo de los Uffizi, Florencia, 1581.

23. Discípulo de Verrocchio: *Tobías y el ángel*. Londres, National Gallery.

24. Botticini: *Los tres arcángeles*. Florencia, Uffizi.

25. Discípulo de Baldovinetti: *Tobías y el ángel*. San Giovanni Valdarno, Santa María delle Grazie.

26. *El arcángel Rafael con vestiduras sacerdotales*. Grabado florentino. Londres, British Museum.

27. Botticelli y ayudantes: *La Trinidad con Santa María Magdalena, San Juan Bautista* y *Tobiás y el ángel*. Londres, Courtauld Institute Galleries.

28. Botticelli: *La Primavera*. Florencia, Uffizi.

29. *La corte de Venus*. Tapiz de Tournai. París, Musée des Arts Décoratifs

30. Venus. Detalle de la *Primavera* (figura 28).

31. Filippo Lippi: Salomé. Detalle de *El banquete de Herodes*. Prato, catedral.

32. Ghirlandaio: Salomé. Detalle de *El banquete de Baltasar*. Florencia, Santa María Novella.

33. Mercurio. Detalle de la *Primavera* (figura 28).

34. *La fe entre Juno y Palas*. Portada de la *Historiae* de A. Assaracus, Milán, 1516. Véase pág. 308, nota 80.

35. Botticelli: *La calumnia de Apeles*. Florencia, Uffizi.

36. Manera de Spinelli: *Las Tres Gracias*. Reverso de la medalla de Giovanna Tornabuoni (figura 60).

37. Las Tres Gracias. Detalle de la *Primavera* (figura 28).

38. Baldovinetti: La Virgen. Detalle de *La Anunciación*. Florencia, Uffizi.

39. Atribuido a Giovanni di Paolo: *Ángeles danzantes*. Chantilly, Musée Condé.

40. Flora. Detalle de la *Primavera* (figura 28).

41-42. Benozzo Gozzoli: Ángeles. Detalle de *La Adoración*. Florencia, Palazzo Medici-Riccardi.

43. Manera de Spinelli: Medalla de Lorenzo de Pierfrancesco de Médicis

44. Manera de Spinelli: Medalla de Lorenzo de Picrfrancesco de Médicis

45. Reverso de la medalla de la figura 43.

46. Botticelli: Cabeza de hombre. Detalle del fresco de la Villa Lemni (figura 58b).

47. Botticelli: *Marte y Venus*. Londres, National Gallery.

48. Relieve de un sarcófago del siglo II d. C. Roma, Museo Vaticano.

49. Armas de los Vespucci.

50. Avispas. Detalle de la figura 47.

51. Piero di Cosimo: *Las desgracias de Sileno*. Detalle. Cambridge, Mass, Fogg Art Museum. Véase pág. 313, nota 139.

52 Botticelli: *Minerva y el centauro*. Florencia, Uffizi.

53. Cabeza del centauro. Detalle de la figura 52.

54. Cabeza de San Juan Evangelista. Detalle de *La coronación de la Virgen* de Botticelli. Florencia, Uffizi.

55. Botticelli: *Nacimiento de Venus*. Florencia, Uffizi

56. Detalle de la *Tazza Farnese*. Camafeo antiguo. Nápoles. Museo Nazionale. Véase página 315, nota 156.

57. Baldovinetti: *El bautismo de Cristo*. Florencia, Museo di San Marco.

58.a Betticelli: *Tema alegórico*. Fresco de la Villa Lemni, París, Louvre.

58.b Botticelli: *Tema alegórico*. Fresco de la Villa Lemni París, Louvre.

59. *Cabeza de mujer*. Detalle de la figura 58a.

60. Manera de Spinelli: *Medalla de Giovanna Tornabuoni*.

61. Ghirlandaio: *Tres mujeres*. Detalle de *La Visitación*. Florencia, Santa María Novella.

62. Mantegna: *El Parnaso*. París, Louvre.

63. Rafael: Techo de la Stanza della Segnatura, Palacio Vaticano.

64-65. Rafael: El conocimiento de las causas: *La filosofía* y *La Escuela de Atenas*. Stanza della Segnatura.

66-67. Rafael: La inspiración divina: *La poesía* y *El Parnaso*. Stanza della Segnatura.

68-69. Rafael: El conocimiento de las cosas divinas: *La teología* y *La disputa*. Stanza della Segnatura.

70-71. Rafael: A cada uno lo suyo: *La Justicia* y *La Prudencia*, flanqueadas por *La Fortaleza* y *La Templanza*, y *La institución del derecho civil y canónico*.

72. La Stanza della Segnatura, según Müntz, *Raphaël*, 1881.

73. La Stanza della Segnatura, según Letarouilly, *The Vatican and St. Peter's*, 1882.

74. Tabla de «identificaciones» en La Escuela de Atenas (figura 65), de A. Springer, *Raffaels Schule von Athen*, 1883.

75. Nicolò da Bologna, *Las Virtudes y las Artes*, de *Novella super libros Decretalium*, de Giovanni Andrea, 1355. Milán, Ambrosiana, manuscrito B. 42 inf., fol. 1.

76. Pinturicchio: Palacio Vaticano, salas Borgia, Sala delle Arti Liberali.

77. Pinturicchio: *La dialéctica*. Palacio Vaticano, Salas Borgia, Sala delle Arti Liberali.

78. Pinturicchio: *El planeta Sol y sus hijos*. Palacio Vaticano, Salas Borgia, Sala delle Sibille.

79. Perugino: *El cambio*. Perugia.

80a. Perugino: *La Prudencia (con Fabio Máximo, Sócrates y Nimia Pompilio) y La Justicia con F. Camilo, Picato y Trajano)*.

80b. Perugino: *La Fortaleza (con L. Escinio, Leónidas y Horacio Cocles) y La Templanza (con L. Escipión, Pe-*

ricles y Cincinato) Perugia, Cambio.

81. Rafael: Grupo de *La Escuela de Atenas* (figura 65).

82. Donatello: *El milagro del corazón del avaro*. Detalle. Padua, Chiesa del Santo.

83. Pinturicchio: *La geometría*. Palacio Vaticano, Salas Borgia, Sala delle Arti Liberali.

84. Rafael: *La astronomía*. Techo de la Stanza della Segnatura (figura 63).

85. Rafael: La poesía. Dibujo. Windsor Castle, Royal Library.

86. Rafael: *La Trinidad*. Perugia. San Severo.

87. Perugino: Techo de la Stanza dell' Incendio. Palacio Vaticano.

88. Fra Bartolomeo: *El juicio final*. Florencia, Museo di San Marco.

89. Rafael: Estudio para *La disputa*. Windsor Castle, Royal Library.

90. Leonardo da Vinci: *La adoración de los Magos*. Florencia, Uffizi.

91. Rafael: Detalle del cartón para *La Escuela de Atenas*. Milán, Ambrosiana.

92. Leonardo da Vinci: Detalle de *La adoración de los Magos* (figura 90).

93. Filippino Lippi: *Santo Tomás confundiendo a los herejes*. Roma, Santa Maria sopra Minerva.

94. Botticelli: *La tentación de Cristo*. Palacio Vaticano, Capilla Sixtina.

95. Rafael: Detalle de *La disputa* (figura 69).

96. Rafael: Estudio para *La diputa*. Francfort, Instituto Staedel.

97. Rafael: *Venus*. Dibujo. Florencia, Uffizi.

98. Rafael: Estudio para *La disputa*. Oxford, Ashmolean Museum.

99. Rafael: Estudio para *La disputa*. Londres, British Museum.

100. Rafael: Estudio para La disputa (reverso de la figura 98). Oxford, Ashmolean Museum.

101. Escuela de Rafael: Copia de un original de Donatello (figura 82). Venecia. Accademia.

102. *Divo Iulio*. Grabado en madera de la *Hypnerotomachia Poliphili*, 1499, fol. VI reverso.

103. Detalle de un plan de la zona del Vaticano que muestra la ubicación inicial del obelisco. Según Lanciani.

104. Franciabigio: *El triunfo de Cicerón*. Villa de Poggio a Caiano, próxima a Florencia. Véase pág318,nota17.

105. Marten Heemskerck: Dibujo que muestra el obelisco del Vaticano en su ubicación inicial. Berlín, Kupferstichkabinett.

106. *Venus Felix*. Museos del Vaticano.

107. *Ariadna*. Museos del Vaticano.

108. Un general romano y unos bárbaros. Sarcófago del siglo II d. C. Museos del Vaticano.

109. Francisco da Holanda: Dibujo del *Ariadna*. El Escorial.

110. Giulio Romano: Pared de la Sala di Psiche con *Venus y Marte*. Mantua, Palazzo del Te.

111. Sebastiano del Piombo: *La muerte de Adonis*. Florencia, Uffizi.

112. *Monumento a Adonis*. Grabado en madera de la *Hypnerotomachia Poliphili*, 1499, fol. z VII recto.

112a. Heindrich Van Cleef: Vista del Vaticano. Detalle. Catton Hall, Derbyshire, Col. Anson, M. C.

113. Esquema diagramático de la Sala dei Venti, Mantua, Palazzo del Te, obra de C. Redfield.

114. Giulio Romano: Techo y medallones de la Sala dei Venti. Mantua, Palazzo del Te.

115. Giulio Romano: *Navis y Delphinus*. Sala dei Venti.

116. Giulio Romano: *Haedus*. Sala dei Venti.

117. Giulio Romano: *Fissio Ungulae Tauri*. Sala dei Venti.

118-119. Giulio Romano: *Lepus*; *Jugulae 1*. Sala dei Venti.

120. Giulio Romano: *Jugulae 2*. Sala dei Venti.

121-122. Giulio Romano: *Canícula*; *Corona*. Sala dei Venti.

123-124. Giulio Romano: *Sagitta*; *Ara*. Sala dei Venti.

125-126. Giulio Romano: *Centaurus*; *Arcturus* 1. Sala dei Venti.

127-128. Giulio Romano: *Arcturus 2*; *Ophiuchus*. Sala dei Venti

129-130. Giulio Romano: *Aquila*; *Belua*. Sala dei Venti.

131. Nicolas Poussin: *Orión*. Nueva York, Metropolitan Museum of Art:

132. Maulberrsch: *Alegoría del Progreso y los Frutos de la Ciencia*. Techo de la Biblioteca, Monasterio de Mistelbach (Austria), 1760.

133-134. *Sacra Theologia*; *Rhetorica*. Grabados de C. Giarda, *Icones Synibolicae*, Milán, 1626.

135-136. *Historia*; *Mathematica*. Grabados de C. Giarda, *Icones Symbolicae*, Milán. 1626.

137. Delacroix: *La libertad guiando al pueblo*. París, Louvre.

138. Rubens: *Los honores de la guerra*. Florencia, Palazzo Pittí

139. Tintoretto: *Minerva conteniendo a Marte*. Venecia, Palazzo Ducale.

140. Rubens: *Venus y Adonis*. Leningrado, Ermitage.

141. Arboles de Virtudes y Vicios. De *De Fructibus carnis et spiritus*. Salzburgo, Stadtbibliothek Manuscrito del siglo XII. Sign. V. 1, H. 162, fols. 75v. y 76r.

142. *Afrodita y sus compañeros*. Epinetron del pintor de Eretria. Atenas, Museo Nacional.

143. *Seis Triunfos de Petrarca* (Amor, Castidad, Muerte, Fama Tiempo, Divinidad). Grabado florentino del siglo XV. Londres, British Museum.

144-145. *Hombre zodiacal*. Calendario del pastor, 1503, y Viena Nationalbibliothek, Cod. 11182.

146. *Pudicitia y Libido*. De un manuscrito ilustrado de Prudencio del siglo XI. Londres, British Museum, manuscrito Add. 24199, fol. 6r.

147. *Júpiter*. De *Fulgentius Metaforalis*. Manuscrito alemán del siglo XV. Biblioteca del Vaticano, manuscrito Palat 1066, fol. 224.

148. *El pecado*. Grabado alemán en madera, del siglo XV. Londres, British Museum.

149. Leonardo da Vinci: *Alegoría del Placer y el Dolor*. Dibujo. Oxford, Christ Church Library.

150. *Amicitia*. De la *Iconología* de C. Ripa 1603, pág. 16.

151. *Amicitia*. Manuscrito de principios del siglo XV. Roma, Biblioteca Casanatense.

152. *La Templanza*. París, Bibliothèque Nationale, fonds français 9186, fol. 304.

153. *La Severidad*. De la *Iconología* de Ripa, 1645, pág. 568.

154. Rafael: *La Madona Sixtina*, Dresde, Galería

155. Lanfranco: Cúpula decorada con frescos de Sant' Andrea della Valle, Roma, 1621.

156. Rottmayr: *La transfiguración de San Benito*. Monasterio de Melk (Austria), 1716.

157. Sacchi: *Divina Sapientia*. Grabado de H. Tetius, *Aedes Barberinae*, Roma 1642.

158. Rafael: *La visión de Ezequiel*. Florencia, Palazzo Pitti.

159. *Cominus et eminus* De *Imprese* de Bargagli, 1589, pág. 44.

160. *Per te surgo*. De *Imprese* de Bargagli, 1589, pág. 266.

161. *Ut quiescat*. De *Imprese Illustri* de Camilli, 1586, pág. 16.

162. *Livor ut ignis alta petit*. Según el *Liber Fortunae* de Cousin, 1568, núm. 86.

163. *Hinc clarior*. De *Imprese Illustri* de Ruscelli, 1566, pág. 363.

164. *Semper festina lente*. Grabado en madera de la *Hypnerotomachia*, 1499, fol. d VII r.

165. Los Tres Mundos dentro del Mundo. *Geheime Figuren der Rosenkreuzer*; Altona, 1785.

166. «Mönchskalb». De un folleto de Lutero, 1523.

167. Reverso de una medalla de Augusto. *De Antiquité* de Montfauçon, 1719, IV, lám. 23.

168. *El toque, La imaginación, La comprensión, La invención*. De George Richardson, *Iconoloqy. A Collection of Emblematic Figures*, vol. I, 1779, lám. 28.

169. Blake: Grabado del grupo de Laocoonte, hacia 1820.

170. Portada de la edición póstuma de la música para piano de Beethoven publicada por Tobias Haslinger.

Índice alfabético

Abstracciones, 213-216, 263, 304, 331; véase también Personificación

Ackerman, J., 177

«Acomodación», doctrina de la, 54, 242, 267, 287, 292, 330

Addison, Joseph, 203-204, 309

Adriano VI, papa, 188

afflatus, 169, 173, 244

Aftonio, 188

Alberico, 92

Albert Memorial, 136

Alberti, L. B., 71, 79, 92, 95, 308

Albertini, Francesco, 136

Alegoría, significado del término, 45

—*versus* símbolo, 284 y ss.

Véanse también Exégesis, Mitología, Personificación

Amicitia, 228-230, figs. 150, 151

amplificatio, 173

«analógico, simbolismo», 98, 240 y ss., 273, 287

anamnese, 238, 245

Ángeles, 53-60, 101, 239 y ss., 245, 246, 277
Apeles, 67, 92, 121, 123, 126
«apofático, simbolismo», 239, 291
Apolo, 221, 272, 289
Apuleyo, 66-68, 77-99, 187, 308
Aquino, véase Sto. Tomás
Árbol, simbolismo del, 42, 219, fig. 141
Arcángel Rafael, 53-60
Aretino, Pietro, 207, 208, 311, 324
Argyropoulos, G., 169
Aristotile da San Gallo, 45
Aristóteles, 24, 141, 169-170, 214, 229, 230-232, 264-265, 268, 278, 203, 285, 286, 290
Arte de la memoria, 292
Artes, véase Artes Liberales
Assaracus, A., 308, fig. 34
«astrológico, simbolismo», 73, 96-98, 104-106, 138, 191-208, 226, 274-275, 313
Astronomía, 167, 170, fig. 84
Atributos, 15, 23, 43, 168, 214, 218, 221-224, 227 y s., 328, 331
Ausonio, 222 y s., 226
Autenticidad de las imágenes, 66, 92, 124, 275, 277
Bachofen, J., 289
Baldovinetti, 101, 122, figs. 38, 57
Barberini, cardenal Francesco, 326
Bargagli, Scipione, 265, 270, figs. 159, 160
Barroco, 213, 242

Bartholdi, F. A., 21 6
Baudelaire, C., 245
Beerbohm, M., 301
Beethoven, L. van, 219, 289, fig. 170
Belleza, La, 232
Belleza, divina, 74-76, 97, 98, 121-122, 126, 169, 173, 240, 242, 267, 272, 276, 280, 287, 288-290, 306
Bellini,
Giovanni, 131, 317
Bellori, Giovanni Pietro, 135, 209, 242-243, 325
Bembo,
Bernardo, 76, 306
Bembo, Pietro, 188
Benedetto da Rovezzano, 20, fig. 9
Benevolencia, La, 224
Bernabitas, 214, 325
Beroaldo, 88, 90, 307
Bertoldo di Giovanni, 103, 281
Bevan, Edwyn, 215
Bibbiena, cardenal, 188
Biblia, 19, 24-28, 53-57, 237-243
Binyon, L., 302
Bizelli, G., 47, fig. 22
Blake, William, 287, fig. 169
Boas, G., 269
Bocelo, 223-224
Boehme, J., 287

Bohr, Niels, 46
Bolardo, M., 89, 307
Bolonia, Juan de, 14, fig. 2
Bonincontri, L. M., 101, 208, 324
Borenius, T., 209, 212, 303
Bosco, El, 214
Bossi, Cario, 325
Botticelli, Sandro, 42, 63-151, 281, 299
Calumnia de Apeles, La, 91, 210, fig. 35
Coronación de la Virgen, La, 121, fig. 54
Madonna de la Eucaristía, La, 42, fig. 17
Madonna con San Juan, 42, fig. 18
Marte y Venus, 104-110, 313, figs. 47, 50
Nacimiento de Venus, El, 63, 66, 72, 79, 92, 121-127, 276, fig. 55
Palas y el Centauro, 66, 72, 111-121, figs. 52, 53
Primavera, La, 59-66, 69-71, 72-102, figs. 28, 30, 33, 37,40
Tentación, La, 171, fig. 94
Trinidad, La, fig. 27
Villa Lemni, frescos de la, 103, 124-125, 316, figs. 46, 58*a, b*
Botticini, 60, fig. 24
Bracciolini, Poggio, 142
Bramante, 168, 171, 175-189
Brujería, 278-279
Buehler, Karl, 169
Butteri, G. M., 47, fig. 22

Caballería, 74
Calímaco, 221
Camilli, Camillo, 265, fig. 161
Cardinales, virtudes, 137, figs. 75, 80*a, b*
Caridad, La, véase La Benevolencia, Eros
Carlos V, emperador, 21, 207
Carlos VIII de Francia, 72, 103, 312
Caro, Annibale, 24-29, 49-50
Casio, Girolamo, 43, 297
Cassone, pinturas de, 64, 101, 118
Castello, Villa di, 65, 75, 100, 127, 128, 304
Castiglione, B., 268
Cardo, 92
Cellini, Benvenuto, su *Saliera*, 44, fig. 21
César, Julio, 20
Chastel, A., 63
Chaucer, G., 117
Cibò, cardenal, 207
Cicerón, 19, 47, 65, 141-142, 223, 227, 268-271, 304, 305, 319
Ciencia, La, 169
Ciro, 20
Clasicismo, 283, 287
Clásicos, imitación de los modelos, 101, 104, 121, 187, 188, 210
Claudiano, 301
Códigos, 24, 45-46
Cofre de Kypselos, 220
Colectivo, inconsciente, 290

Coleridge, S. T., 215
Collalto, Pompilio, su *Impresa*, 266-268, fig. 163
Colonna, Francesco, 175-177
Comes, Nacalis, 211-212
Compagnia di Raffaello, 60-61
Concilio de Trento, 242-243
Convención, 24, 98, 169, 213-215, 240, 246, 280, 285, 325, 326
Correggio, 66
Cortés, imaginería, 74, 100
Cousin, 265, fig. 162
Creso, 20
Creuzer, F., 288, 289
Croce, B., 218, 326
Crotta, familia, su *Impresa*, 265, fig. 161
Cupido, 88, 188-190, 222, 307, 309, véase también Eros
Cusa, Nicolás de, 273, 308
Dante, 42, 53, 59, 166, 192, 242, 263, 304
Decorum, 19-22, 44, 46, 173
Definición, 24, 223-225, 230-233, 282
Delacroix, Eugène, *La Libertad guiando al pueblo*, 216, fig. 137
Demonios, 187, 217-219, 278-280, 309, 321
Dempsey, Charles, 64, 66
Desesperación, La, 232
De Superville, Humbert, 288
Diagramas, 66, 224, 270

Dialéctica, véase Discursivo, lenguaje

«Diccionario, falacia del», 23-42, 71, 97-99; véanse también *Impresa*, Plenitud

Diógenes, 21

Dionisio el Areopagita, 238-240, 245 y s., 271, 289

Discursivo, lenguaje, 218, 235, 244, 245, 268, 271, 272, 276, 290, 309

Divisa, véase *Impresa*

Dryden, J., 276

Durero, Alberto, 104, 116, 117

Efectos de las imágenes, 60, 66, 98, 274-276, 294

Egidio da Viterbo, 176

Egipcios, antiguos, 233, 235, 237-238, 245-246, 286, 288

Ekphrasis, 92-93, 118 y s., 210

Ekstasis, 244, 271, 278

Emblema, 59, 173, 218, 246-249, 271, 289; véase también Atributos

Encarnación, 140, 237

Epidíctica, oratoria, 170, 173, 234

Eros, estatua de, 13-16, 45, 188, figs. 1, 3

Esotérica, tradición, 71, 92, 205, 237-238, 274, 287, 295

Espectáculo, 94, 176, 223, 278

Estatua de la Libertad, 216

Este, Isabella d', 68, 131-132

Estienne, Henry, 265

Europa, 216-218

Evangelistas, 135, 245
Exégesis, 24-26, 54, 94, 97-99, 137, 237 y ss.
«Expresión» artística, 126, 127, 169, 214-215, 316
— facial, 70, 71, 169, 302-303
Ezequiel, 240, 245
Farnese, cardenal, 21
Farnese, Ranuccio, 326
Fausto, de Goethe, 273-274, 330
Félibien, A., 210
Ferrara, 205
Ferruolo, A. B., 63
Festina lente, 271, fig. 164
«ficción», 215-217
Ficino, Marsilio, 63 y s., 68, 72-77, 92-101, 101-104, 119-122, 124-127, 246-248, 271-273, 274-276, 281, 305-306, 311 y s., 314-415, 329-330
Fiera, Battista, 278
Filarete, F., 72, 79
Filosofia, La, 140 y s., 168, 223 y s.
Filóstrato, 101, 383
Firmico Materno, 191-205
Fischel, O., 170
Florentinos, grabados, figs. 21, 124
Foerster, R., 131
Fra Bartolomeo, 171, fig. 88
Francastel, P., 63
Franciabigio, 320, fig. 104

Francisco da Holanda, 178, fig. 109
Fray Angélico, 101
Freud, Sigmund, 44, 290-291, 331
Fulgencio, 93
Furor, 101, 244, 272, 330, 331
Galilei, Galileo, 28 1-282
Gauricus, Lucas, 206-208, 323-324
Gebhart, E., 303
Géneros artísticos, 16 y ss., 44, 47, 64
Gentile da Fabriano, 79
Ghidandaio, 80, 103, 124, 281, figs. 32, 61
Giarda, Christophoro, 214, 216, 233-234, 236-237, 241-242, 265, 281, 292, 295, 325-326, 331
Giehlow, K., 175-176, 329
Gilbert, Albert, 13-15, 19
Gladstone, W. E., 13-16, 24
Gnósticos, 236
Goethe, J. W., 203, 273-274, 288, 330
Gonzaga, familia, 167, 188, 191, 208 y s., 307, 324 y s.
Gozzoli, Benozzo, 102, figs. 41, 42
Gracias, 19, 63, 78-80, 94-98, 124, 221
Graevius, G., 214, 292-295
Gregorio IX, papa, 138, 167
Griegos, pintura de jarrones, 220 y s., fig. 142
«Grutescos», decoración con, 47, fig. 22
Gyraldus, Lilius, 178
Hartt, F., 63, 321
Haslinger, T., 289, fig. 170

Hazlitt, W., 212
Heckscher, W. S., 63
Heemskcrck, M., 177, fig. 105
Hegel, 288 y s.
Heráclides del Ponto, 131
Hermes Trismegisto, 237
Hirsch, D. E., 15-17, 44, 47, 64
Holcot, Robert, 225, 228 y 1
Horacio, 215, 233
Horapollo, 246
Horne, H. P., 69, 102, 122, 298
Hugo de San Víctor, 310
Huizinga, J., 98, 301, 310
Humanitas, 65, 74-76, 305 y s.
Hypnerotomachia Poliphili, véase Colonna, F., figs. 102, 112, 164
Ícaro, 13, 20
Iconoclastas, 240
Iconografía, 17
Iconología, 13-48, 63
Ideas platónicas, 138, 214, 235-236, 248, 244-245, 275, 279, 293, 331
Ilustración, 214, 285 y ss.
Imaginación, 169, 245, 286-287
Impresa, 46, 191, 231, 263-268, 270, figs 159-163
Ingenio, 44, 114, 302
Intuición intelectual, 236, 244, 246-247, 263, 265, 272, 275, 279, 282, 288-289

«Intuitivo», símbolo, 301, 329
Jacobsen, E., 302
Jeroglíficos, 47-48, 66, 103, 174-1 77, 233, 238, 246-247, 265, 285-287, 289, 295
Juegos de ingenio, 14, 44, 74, 98
Julio II, papa, 162, 175, 190-196
Jung, C. G., 291
Jurisprudencia, 138 y ss., 142-143
Justicia, La, 138 y s., 216, 276-277
Justiniano, 138
Kant, I., 285
Klein, R., 264
Kohlhausen, H., 75
Kraus, Karl, 220
Kris, E., 302
Laban, F., 302
Landino, Christoforo, 95, 306
Lanfranco, 243, fig. 155
Laocoonte, 288, 321, fig. 169
Lenguaje, 14, 15, 23, 93, 168, 215, 218-220, 268-271, 290-291
León X, papa, 178-188
Leonardo da Vinci, 126, 281
Adoración de los Magos, La, 171, figs. 90, 92
Alegoría del placer y el dolor, 226 y s., fig. 149
Madonna con la devanadora, 42, fig. 19
Virgen y el Niño con Santa Ana, La, 43-44, 60, fig. 20
Lewis, C. S., 221, 301

Liberales, Artes, 124, 126, 136-137, 139-168, 214, 234, 292, figs. 133-136
Libertad, La, 216
Lippi, Filippino, 171, fig. 93
Lippi, Filippo, 80, 101, fig. 31
Lomazzo, Giampaolo, *Trattato dell'Arte della Pittura*, 19 y s., 226-227
Luciano, 92, 118, 209
Lucilia, 99
Lucrecio, 91 y s., 117, 187, 217,312
Luini, Bernardino, 20, fig. 10
Luis XII de Francia, su divisa, 265, fig. 159
Lucero, Martín, 279 y s., fig. 166
Macrobio, 206 y s., 227
Magia, 98, 273-276, 280, véase también Efectos
Mâle, E., 19, 227, 297
Mandowsky, E., 228
Manilio, 191-205, 322
Mantegna, 89, 178, 277
Parnaso, El, 131-134, fig. 62
Mantua, 131-134, 191-209
Maraca, 135
Marrai, B., 69
Marston, John, 210
Marte, 117 y ss., 131 y ss., 190-216 y ss., 221
Marullo, M., 103, 308
Marx, Karl, 216
Maturanzio, 137
Maulbertsch, A. F., 213, fig. 132

Medallas, 94, 103 y s., figs. 36, 43-45, 56, 60, 66

Médicis, Cosimo de, 60, 316

— Cosimo 1, 45

— Giuliano, 70, 77, 118, 300, 301

— Lorenzo, 63, 73, 102, 128-129, 312

— Lorenzo de Pierfrancesco, 65, 73-74, 75-76, 96 y s., 102-104, 124-125, 128-130, 311-312, figs. 43-45.

— Piero, 312

Melk, monasterio de, 243, fig. 156

Meses, imágenes de los, 206

Mesnil, J., 70, 124, 301

Metáfora, 24-26, 46, 59, 174, 215, 219, 230, 232, 264-266, 268-271, 283, 284-286, 291

Michaelis, A., 177

Miguel Ángel, 73, 127, 298, 316

Minerva, 21,77, 118 y s., 138, 141, 178, 221

Mitología, como género artístico, 13-15, 65, 72, 74, 77, 92-95, 117, 119, 124, 131-132, 187-190, 210, 222, 224

y personificación, 217

como simbolismo de la naturaleza, 20, 45, 122, 132, 209-212, 217, 230, 236-237

véanse también Apolo, Marte, Minerva, Venus y Astrológico, simbolismo

Moisés, 167, 237

Monstruos, 216, 226-228, 239-240, 263, 279 y s., 289-290, 314

Monteverdi, 276

Montorsoli, G. A., Fuente de Orión, 19, figs. 4-6
Mozart, W. A., 219
Müllner, K., 141
Musas, 132, 219, 226
Música, 65, 141, 170, 173, 219, 263, 266, 276, 289
Nahm, M. N., 303
Naldi, Naldo, 74, 77, 304, 305
Nanni da Viterbo, Fra Giovanni, 176
Neoplatonismo, 48, 63-127, 234-263, 271-284, 285, 286-291; véanse también Ideas, Ficino, Giarda, Pico, Platón, Plotino
Neri di Bicci, 53
Nicolò da Bologna, iluminación de, fig. 75
Nombres, 92, 98, 331
Novella super Libros Decretalium, fig. 75
Novellara, Fra Pietro da, 43
«Nueva iconografía», 227 y s.
Obelisco, 176-177, figs. 103-105
Occasio, 222-223
Orfeo, 237
Orión, 209-212, fig. 131
Overbeck, Friedrich, 136
Ovidio, 19, 89, 123, 187, 206, 229, 278, 286, 307, 314
«Paganismo» en el Renacimiento, 66, 68, 101, 136, 140, 178-178, 205, 237
Paisajismo, 120, 212 y s., 219
Palazzo Caprarola, 20-23, 47, figs. 11-15
Palazzo Schifanoia, 205

Palazzo del Te, Sala di Psiche, 18, 190, fig. 110; *Sala de Venti*, 18, 191, 208, figs. 113-130

Panofsky, E., 13, 18, 42, 63, 66, 125, 242, 298, 312 Paradoja, 271

Paride da Ceresara, 68, 307

Passart, M., 209

Passavant, J. D., 136, 167

Pater, W., 302

Pathos, 101

Patrizzi, Francesco, 230

Pecado, El, 226, fig. 148

Pelícano, 21, 305

Père le Moine, 264

Personificación, 23 y s., 136-139, 169 y s., 212-232, 277 y s., 284; véanse también Abstracciones, Ideas, Mitología, Giarda, Ripa

Perugino, 137, 170-171, figs. 79, 80*a, b*

Pfeiffer, R., 221

Pico della Mirandola, Giovanni, 94 y s., 97, 178, 240 y s., 281, 310, 315

— Giovanni Francesco, 178-188, 278 y s., 320 Pictografias, 24, 169, 212, 240

Piero di Cosimo, 205, 314, fig. 51

Pigler, A., 19

Pinturicchio, Aposentos Borgia, 137, 141, 168 y s., 175, figs. 76-78, 83

Pitágoras, 233, 237

Placer y el Dolor, El, 226, fig. 149

Platón, 93, 103, 120, 131, 141, 234-238, 241, 244-245, 271; véanse también Belleza, Ideas, Neo-

platonismo «Plenitud de Significado», 41, 45 y s., 173 y s., 246, 270 y s., 290
Plinio, 22, 278, 311
Plotino, 245, 274
Pluche, abad, 213, 283
Plunkett, conde, 91, 106
Plutarco, 278
Poesía, 94, 137, 139, 169, 218, 245-246, fig. 85
Poliziano, Angelo, 64, 69 y s., 72, 104, 119 y s., 123 y s., 281, 300-301, 311 y s.
Pontano, J., 132, 322
Popper, sir Karl, 330
Portentos, 24, 278 y ss.
Portigliotti, G., 302
Poussin, Nicolás, 322
Orión, 18, 209-212, fig. 131
Praxiteles, 311
Proclo, 66
Profundidad, 270; véase también Plenitud
«Programa», 18 y s., 20-23, 49-52, 68 y ss., 123-124; *passim*
Propercio, 222
Prudencio, 220, 227
Psicoanálisis, 43-44, 215, 290-291
Psicomaquia 178, 188, 221, fig. 146
Puercoespín, 265 y s.
Rabelais, 175
Rafael

Dibujos, 41, 101, 179-186, 199, figs. 85, 89, 91, 96-100
Stanza della Segnatura, 18, 45, 135-175
— techo, figs. 66, 76
— *La Disputa*, 138, 141, 170-172, figs. 69, 95
— *El Parnaso*, 137, 138, 141
— *La Escuela de Arenas*, 136, 138, 140, 171, figs. 65, 74, 81, 91
La Jurisprudencia, figs. 70, 71
Madonna Sixtina, 242, fig. 154
Trinidad de San Sevevo, 171, fig. 86
Visión de Ezequiel, 245, fig. 158
Razón, 120, 271, 283, 315
— Era de la, 214, 283 y ss.
Véase también Discursivo, lenguaje
Religiosas, confraternidades, 60 y s., 240
Reminiscencia, véase Anamnese
Representación, 14, 42 y s., 57, 214, 244, 263, 274, 293
Retórica, 92, 139, 169, 173-188, 212, 218, 225, 232; véase también Metáfora
Retratismo, 167, 168
Revelación, 41 y s., 140, 236-239, 245
Reynolds, sir J., 331
Richards, I. A., 332
Richardson, George, 284, fig. 168
Ridevall, John, 224-225
Ridolfi, C., 217
Ripa, Cesare, 24-26, 228, 230

Robb, N., 104
Roma, Belvedere, 175, 177-190
— obelisco, 176-177, figs. 103-105
— Palazzo Barberini, 244
— Santi Andrea della Valle, 243, fig. 155
— San Pedro, 176-177
— Vaticano, 135-190
Roman de la Rose, 301
Romano, Giulio, 188-208, 240, figs. 110, 114-130
Romanticismo, 284, 287, 290
Rosacruces, 274, fig. 165
Rosenthal, L., 70
Rottmayr, J. M., 243, fig. 156
Rubens, P. P., *Los Horrores de la Guerra*, 216-219, 221, fig. 138
— *Venus y Adonis*, 217, fig. 140
Rubinstein, N., 130
Rucellai, Giovanni, 47
Rumohr, C. F. von, 322
Ruscelli, Girolamo, 266-268, 271, fig. 163
Sabiduría, antigua, 93, 233, 237 y ss., 246, 291, 295
— divina, 120, 122, 238, 244
Sacchi, Andrea, 244, fig. 157
San Agustín, 138, 236, 242
San Benito, 243
San Gregorio, 277
San Nicolás de Flue, 329

San Pablo, 274, 238
Santo Tomás de Aquino, 24-26, 168, 229, 278, 296, 310, 331
Sansovino, S., 324
Sarcófago, relieves de, 105, 186 y s., 188, figs. 48, 108
Savonarola, 72, 75, 103
Saxl, F., 226, 275
Scherner, R. A., 290
Schiller, F., 287
Schlegel, F., 232
Schlosser, J. von, 136
Schmarsow, A., 301
Schopenhauer, A., 288
Sebastiano del Piombo, 189, 296, fig. 111
Séneca, 95
Serpiente, 22, 103, 246, 273, 289, 312
Severidad, La, 228, fig. 153
Shaftesbury, monumento al séptimo conde de, 13-15
Shakespeare, W., 267
Shelley, P. B., 216
Sienesa, pintura, 44, 100
«Signo abierto», 46, 247, 283
Símbolo versus alegoría, 283-291
Simbolismo, teorías del,
tradición aristotélica, 24, 212, 230, 233, 236, 264-265, 283-284, 291-295, 308

interpretación neoplatónica o mística, 24-42, 210-212, 234, 269 y ss., 244-260, 273-276, 278 y ss. y arte religioso, 42, 53-63, *passim*
Sitwell, Sacheverell, 209-210
Sócrates, 136 y s., 140, 166, 234, 235, 240, 293
Soderini, Piero, 312
Sodoma, 93, 171
Sol, 138, 266 y ss.
Soledad, La, 20-24, 49-51
Solón, 20
Solimán, 22
Spender, S., 303
Spinelli, a la manera de, véase Medallas
Springer, A., 135, 141
Stern, H., 307
Strada, Giacomo, 323
Sustermans, J., 214
Swedenborg, E., 284
Swift, Jonathan, 222
Sysmonds, J. A., 90
Tapices, 60, 75, 208, fig. 29
Tasso, Torquato, 256 y s., 280
Templanza, La, 137-228, figs. 8, 71, 80*b*, 152
Teofanía, 238
Teologales, virtudes, 137
Tesauro, Emanuele, 265
Tetius, H., 244
Thorndike, L., 124
Tietze-Conrat, E., 116

Tifernas, Gregorio, 142
Timón, 25
Tintoretto, 216, fig. 139
Tiziano, 66, 92, 124, 190, 210, 217, 308
Tobías y el ángel, 43, 52-60, figs. 23-27
Tommè, Luca di, 43, fig. 20*a*
Tornabuoni, Giovanna, 95, 124, figs. 36, 59-61
— Giovanni, 318
Toscanella, Giovanni, 139-140
Trajano, 136, 138, 179
Trivulzi, Gianiacobo, 178
Tuve, R., 296, 327
Tyche, 217
Uhde, W., 295
«Universales», 138, 169, 283, 332
Urbano VIII, papa, 244
van Cleef, Heindrich, 182, fig. 112*a*
van Eyck, Jan, 302
— *Anunciación de Friedsam*, 26, fig. 16
van Marle, R., 21, 227
Vasari, Giorgio, 19, 21, 22, 47-51, 69, 136, 140, 167, 175, 297, 299 y sig., 320
Velázquez, D., 314
Venecia, Palazzo Ducale, 218, fig. 139
Veneziano, Agostino, 135
Venus, 70-74, 78 y s., 86, 92, 122 y s., 186, 187-190, 216 y s., 302 y s., 310
Verino, Ugolino, 228

Verrocchio, seguidor de, *Tobías y el ángel*, 23 y ss., fig. 23

Vespucci, Giorgio Antonio, 74 y s., 77, 98, 115, 130

— Amerigo (Américo Vespucio), 103, 130

— Simonetta, 69-70, 301

— escudo de la familia, 118, 316, fig. 49

Vicios, 70, 220, 220, 226 y s., figs. 141, 148

Vico, G. B., 284-286, 289-290

Vincenzio da San Gimignano, 45

Virtudes, 137, 220, 227, 229, figs. 75, 80*a-b*, 141

Vista, superioridad de la, 67, 73, 74, 169, 230-232, 236, 248 y ss., 265, 270, 275, 290, 295, 304

Visiones, 242 y ss.

Volkelt, J., 292

Vulcano, 20, 131 y ss., fig. 10

Walker, D. P., 310, 328, 330

Walser, E., 369

Warburg, Aby, 72, 74, 75, 87, 92, 101, 200, 216, 274, 331

Wickhoff, F., 136 y s.

Wind, E., 63, 66, 329

Wittkower, R., 177

Wölfflin, H., 136, 173

Yates, F., 225, 330, 331

Young, G. F., 304

Zodiaco, 191 y ss.

Zodiacos humanos, 225, figs. 144, 145

Zoroastro, 142, 237
Zuccaro, Taddeo, 20, 47, 49, figs. 11-15

Notas

[1] Sobre esto y lo que sigue, véase F. H. W. Sheppard (ed.), *Survey of London*, XXXI, 1963, *The Parish of St. James Westminster*, II, págs. 101-110. <<

[2] E. Panofsky, *Studies in Iconology* (Nueva York, 1939) y Göran Hermerén, *Representation and Meaning in the Visual Arts* (Lund, 1969). <<

[3] D. E. Hirsch, *Validity in Interpretation* (New Haven, 1967). <<

[4] He analizado este problema desde un punto de vista ligeramente distinto en «Expression and Communication», *Meditations on a Hobby Horse* (Londres, 1963), en especial las págs. 66 y 67. <<

[5] Emile Mâle, *L'Art religieux du 12e siècle en France* (segunda edición, París, 1924; nueva edición de 1940); *L'Art relgieux du 13e siècle en France* (sexta edición, París 1925); *L'Art religieux de la fin du moyen-âge en France* (París, 1908); *L'Art religieux après le Concile de Trente* (segunda edición, París, 1951). <<

[6] Andor Pigler, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, 2 vols. (Budapest, 1956). <<

[7] Raimond van Marle, *Iconographie de l'art profane au moyen-âge et à la Renaissance et la décoration des demeures*, 2 vols. (La Haya, 1931 y 1932). <<

[8] Giampaolo Lomazzo, *Tratatto dell'Arte della Pittura*, Milán, 1584, libro VI, capítulo 23 (cito de la edición de Roma de 1844). <<

[9] Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti Pittori Scultori ed Architettori con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, 9 vols. (Florencia, 1878-1885), VI, pág. 647. <<

[10] G. G. Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettuva scritte de' piu celebri personaggi del secoli XV, XVI e XVII, pubblicata da M. Gio. Bottari, e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*, 8 vols. (Milán, 1822-1825), vol. III, págs. 31 y ss. Sobre estos frescos, antiguamente ubicados en el Palacio de los Médicis, véase también la vida de Vasari de Cristofano Gherardi, Vasari, Milanesi, VI, págs. 215-216. <<

[11] Vasari, Milanesi, VII, págs 115-129. <<

[12] Bottari-Ticozzi, *Raccolta di Lettere*, III, págs. 249-256 (carta del 15 de mayo de 1566). Se reproduce aquí la carta completa en las págs. 49-51. Sobre Taddeo Zuccaro, véase J. A. Gere, *Taddeo Zuccaro* (Londres, 1969). <<

[13] Vasari, Milanesi, VII, pág. 129. <<

[14] Vasari, Milanesi, VII, pág. 128. <<

[15] Sobre Ripa véanse asimismo, en este volumen, págs. 228-233. <<

[16] Santo Tomás de Aquino, *Quaestiones quodlibetales*, ed. P. Mandonnet (París, 1926), VII, 14, pág. 275:

«*…non est propter defectum auctoritatis quod ex sensu spirituali non potest trahi efficax argumentum; sed ex ipsa natura similitudinis, in qua fundatur spiritualis sensus. Una enim res pluribus similis esse potest; unde non*

potest ab illa, quando in Scriptura sacra proponitur, procedi ad aliquam illarum determinate; sed est fallacia consequentis: verbi gratia, leo propter aliquam similitudinem significat Christum et diabolum». <<

[17] E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting, its Origin and Character*, 2 vols. (Cambridge, Mass., 1953). <<

[18] Véase H. Horne, *Alessandro Filipepi commonly called Sandro Botticelli, painter of Florence* (Londres, 1908), págs. 136-140, en la que se analizan con mayor detalle las fuentes y su interpretación. <<

[19] Luca Beltrami, *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonado da Vinci* (Milán, 1919), documento 108. <<

[20] Beltrami, *op. cit.*, documento 107. <<

[21] Véase A. Gruyer, «Léonardo de Vinci au Musée du Louvre», *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 36, segunda época, 1887; sobre el autor y el poema véase F. Cavicchi, «Girolamo da Casio», *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. LXVI. 1915, págs. 391-392,

Ecce agnus Dei disse Giovanni,
Che entrò e uscì nel ventre di Maria
Sol per drizar con la sua santa via
E nostri piedi a gli celesti scanni.
De immaculato Agnel vuol tuore e panni
Per far al mondo di se beccaria
La Madre lo ritien, che non voria
Veder del Figlio e di se stessa e danni.
Santa Anna, come quella che sapeva
Giesù vestir de l'human nostro velo
Per cancellar il fal di Adan e di Eva

Dice a sua figlia con pietoso zelo:

Di retirarlo il pensier tuo ne lieva,

Che gli è ordinato il suo immolar dal Cielo. <<

[22] Véase mi reseña en *New York Review of Books*, vol. 4, núm. 2, 11 de febrero de 1965. <<

[23] Meyer Schapiro, «Leonardo and Freud. An art historical study», *Journal of the History of Ideas*, vol. 17, núm. 2, 1956. <<

[24] Sobre la historia de esta composición, véanse mis trabajos «The Renaissance Conception of Artistic Progress» y «Leonardo's Method for Working out Compositions», *Norm and Form* (Londres, 1966), págs. 1 y ss. y 58 y ss. <<

[25] Benvenuto Cellini, *Trattato del Oreficeria*, ed. L. De-Mauri (Milán, 1927), págs. 111-112. <<

[26] Véase el ensayo sobre la *Stanza della Segnatura* de Rafael en la pág. 168. <<

[27] Vasari, Milanesi, IV, pág. 490. <<

[28] Vasari, Milanesi, VI, pág. 444. <<

[29] Bertrand Goldschmidt, *The Atomic Adventure* (Londres-Nueva York, 1964), pág. 16. <<

[30] Puede citarse aquí un ejemplo que constituye una aparente excepción a esta regla: la observación que en una carta del 7 de julio de 1533 le hace Sebastiano del Piombo a Miguel Ángel, diciéndole que el Ganímedes quedaría mejor en la Cupola: «le podríais poner un halo de manera que pareciese el San Juan del Apocalipsis transportado al Cielo». Erwin Panofsky (*Studies in Iconology*, Harper Torchbook edition, Nueva York, 1962, pág. 213) señala acertadamente que se trata de un chiste,

pero luego es posible que se exceda en la trascendencia que le concede. <<

[31] Véase este mismo volumen, págs. 213-296. <<

[32] Vasari, Milanesi, I, pág. 193. <<

[33] Nicole Dacos, *La Découverte de la Domus Auréa et la Formation des Grotesques à la Renaissance* (Londres, 1969) (*Studies of the Warburg Institute*, vol. 31), especialmente págs. 165 y ss. <<

[34] A. Perosa, *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone* (Londres, 1960) (*Studies of the Warburg Institute*, vol. 24). pág. 22. <<

[35] Véase Harold Bayley, *The Lost Language of Symbolism*, 2 vols. (Londres, 1912). <<

[*] De Bottari-Ticozzi, *Raccolta di Lettere*, III, págs 249-256. <<

[*] Este estudio constituye una versión ligeramente aumentada del artículo aparecido en Harvest en 1948. <<

[1] Martin Davies, *The Earlier Italian Schools, National Gallery* Catalogues (segunda edición revisada, Londres, 1961), pág. 555, núm. 781. <<

[2] G. M. Achenbach, «The Iconography of Tobias and the Angel in Florentine Painting of the Renaissance». *Marsyas*, III, 1943-1945, págs 71-86. <<

[3] Véase G. Poggi, «Le Ricordanze di Neri di Bicci (1453-1475)», *Il Vasari*, I, 1927, págs. 317-338. <<

[4] Véase A. M. Hind, *Early Italian Engraving*, 7 vols. (Londres, 1938-1948). <<

[5] H. Mackowsky, *Verrocchio* (Bielefeld, etc., 1901). <<

[6] F. Lugt, «Man and Angel», segunda parte, *Gazette des Beaux-Arts*, vol. XXV, 1944, I, páginas 321-346. <<

[7] *Raphael medicinalis,*
Mecum sis perpetualis,
Et sicut fuisti cum Thobia,
Semper mecum sis in via.

Véase Achenbach, *loc. cit.*, en especial la Fig. 11.

Entre los epigramas no publicados de Ugolino Verino, el poeta del Quattrocento, Florencia, Laurenziana, XXXIX, 40, *Epiqrammata*, libro VII, folios 72 r-v, figura una versión humanística ampliada de la oración:

> *Epigramma in honorem archangeli Raphaelis.*
> *Assis coelestis Raphael tua sacra colenti*
> *Maior et exiguo crescat in ore sonus*
> *Non mihi Pierides, non his dicendus Apollo*
> *Scribenti Raphael tu satis esse potes.*
> *Tu propriore dei gemmis ornatus et auro*
> *In solio cernis cominus ora dei*
> *Tu citior ventis ales delapsus ab astris*
> *Defers in terras iussa tremenda dei.*
> *Tu procul a nobis fallaces daemones arces*
> *Certa salus miseris praesidiumque reis*
> *Immineant quamvis horrenda pericula pellis*
> *Adventu fiunt cuncta secunda tuo*
> *Sis foelix nobis. Adversaque cuncta repellas*
> *Non homo: non daemon possit obesse mihi…*

(Asiste, Rafael celestial, al que celebra tus ritos. Que salga de mis indignos labios una gran voz. Las Musas y

Apolo no bastan aquí al escritor, sólo tú, Rafael, puedes ayudarle. Adornado con oro y joyas contemplas de cerca el rostro del Señor en Sus moradas; más veloz que el viento transmites a la Tierra las órdenes tremendas del Señor. Mantienes alejados de nosotros a los demonios mentirosos, tú, salvación segura del desgraciado, tú, baluarte del perseguido. Por terribles que sean los peligros que amenacen nuestras vidas, cuando tú llegas todo va bien. Favorécenos y rechaza toda adversidad, que ni hombre ni demonio puedan causarme mal…).

Sobre Ugolino Verino, véase mi ensayo «Apollonio di Giovanni», *Norm and Form* (Londres, 1966). <<

[8] J. Mesnil, «Un peintre inconnu du XVe siècle: Chimenti di Piero. Le "Tobie et les Trois Archangés" de l'Académie des Beaux-Arts de Florence», *Gazette des Beaux-Arts*, vol. XXVII, 1902, I, págs. 252-256. <<

[9] G. M. Monti, *Le confraternite medievali dell'alta e media Italia*, 2 vols. (Venecia, 1927). <<

[*] Este estudio constituye una versión revisada del artículo de igual título aparecido en el *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* en 1945. <<

[1] W. S. Heckscher, «The *Anadyomene* in the Medieval Tradition (Pelagia-Cleopatra-Aphrodite); A Prelude to Botticelli's Birth of Venus», *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, vol. VII, 1956, págs. 1 y ss. <<

[2] P. Francastel, «La Fête mythologique au Quattrocento: Expression littéraire et visualisation plastique», *Revue d'Esthétique*, vol. V, 1952, págs. 276 y ss. <<

[3] P. Francastel, «Un mito poético y social del Quattrocento: *La Primavera», La Torre, Revista General de la Universidad de Puerto Rico*, vol. V, 1957, págs. 23 y ss. <<

[4] A. B. Ferruolo, «Botticelli's Mythologies, Ficino's *De Amore*, Poliziano's *Stanze per la Giostra*: Their Circle of Love», *Art Bulletin*, vol. XXXVII, 1955, págs. 17 y ss. <<

[5] Charles Dempsey, «*Mercurius Ver*: the sources of Botticelli's *Primavera*», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XXXI, 1968, págs. 251-273. <<

[6] Véase Apéndice, carta núm. 3. <<

[7] Panofsky, *op. cit.*, pág. 195. <<

[8] Sobre su fama en Inglaterra, véase ahora Michael Levey, «Botticelli and Nineteenth-century England», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XXIII, 1960, páginas 291-306. <<

[9] Pueden encontrarse datos bibliográficos completos sobre Botticelli hasta 1931 en Raimond van Marle, *Italian Schools of Painting*, XII (La Haya, 1931), págs. 14 y ss. A ello hay que añadir las monografías de C. Gamba (Milán, 1936); L. Venturi («Phaidon edition») (Viena, 1937); J. Mesnil (París, 1938) (con una *bibliographie raisonnée*); S. Bettini (Bérgamo, 1942); S. Spender («Faber Gallery») (Londres, 1946) y P. Bargellini (Florencia, 1946). Entre las aportaciones que no figuran en el *Art Index* me gustaría citar además a C. Terrasse, *Botticelli, Le Printemps* (París, 1938), T. del Renzio, «Lustful Breezes make the Grasses sweetly tremble», *Polemic*, mayo de 1946, y H. Stern, «Eustathe le Macrembolithe et le "Printemps" de Botticelli», *L'Amour de l'Art*, 1946 (IV). —R. Salvini, «Umanesimo di Botticelli», *Emporium*, 99, enero de 1944, no me era accesible en el momento de escribir. <<

[10] Un repaso general de los debates previos puede encontrarse en A. Chastel, «Art et Religion dans la Re-

naissance Italienne, Essai sur la Méthode», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, VII (1945), y en P. O. Kristeller, «Humanism and Scholasticism in the Renaissance», *Byzantion*, XVII, 1944/45, págs. 346 y s.; dos libros no mencionados en estos artículos: C. E. Trinkaus, *Adversity's Noblemen* (Nueva York, 1940), y A. Dulles, *Princeps Concordiae* (Cambridge, Mass., 1941). W. K. Fergusson, *The Renaissance in Historical Thought* (Cambridge, Mass., 1948); Delio Cantimori, «La Periodizzazione dell'età del Rinascimento nella storia d'Italia e in quella d'Europa», *X Congresso Internazionale di scienze storiche*, Roma, 4 al 11 de septiembre de 1955. vol. IV (Florencia, 1955); Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental* (Madrid, Alianza, 1975); Denys Hay, *The Italian Renaissance and its historical background* (Cambridge, 1961); Tinsley Helton, ed., *The Renaissance, Reconsideration of the Theories and Interpretations of the Age* (Madison, 1961); Leona Gabel y otros, «The Renaissance Reconsidered», A Symposium. *Smith College Studies in History*, vol. XLIV (Northampton, Mass., 1964). <<

[11] R. Foerster, «Studien zu Mantegna und den Bildern in Studierzimmer der Isabella Gonzaga», *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, XXII, 1901, pág. 166. Puede encontrarse una traducción inglesa en Julia Cartwright, *Isabella d'Este* (Londres, 1904), I, págs. 331 y s. <<

[12] Hay un breve resumen en A. Venturi, *Sandro Botticelli* (Roma, 1925); véanse también las bibliografías de la monografía de J. Mesnil y de Van Marle, *loc. cit.* <<

[13] Vasari, Milanesi, III, pág. 312. *«Venere, che le Grazie la fioriscono, dinotando la primavera»*. No hay razón

para conceder demasiada importancia a esta descripción, que data de unos 75 años después de realizada la pintura. Siempre que conseguimos contrastar las descripciones de Vasari partiendo de fuentes independientes comprobamos que era propenso a confundir el tema. Los frescos bíblicos de Botticelli de la Capilla Sixtina no salen en este aspecto mejor parados que el techo de Miguel Ángel o las *Stanze* de Rafael. Un ejemplo que admite mejor comparación con nuestro tema es la descripción de Vasari de la fiesta de Venus de Tiziano. Vasari no conocía la fuente, Filóstrato, que describe las ofrendas votivas que las ninfas entregan a Venus, y en consecuencia tomó a estas ninfas por alegorías de la Gracia y la Belleza (Vasari, ed. cit., VII, pág. 434). Es muy probable que el doble sentido implícito en la descripción que hace Vasari de la pintura de Botticelli, «Venus… que significa la primavera» constituya una conjetura análoga por él realizada. Cuadra sospechosamente bien con la práctica de la época «manierista» y el ambiente en que se movía. Tal vez Vasari tuviera en mente a Venus «que significa la primavera» (como indican tres signos del zodiaco) obra de Angelo Bronzino (E. Panofsky, *Studies in Iconology*, Nueva York, 1939, citado a partir de aquí como *Studies*, pág. 85. Trad. esp. *Estudios sobre iconología*, Alianza, Madrid, 1972). Sobre la poca fiabilidad de Vasari en cuestiones de iconografía, véase la Introducción, pág. 22. <<

[14] La más importante de estas citas de *De Rerum Natura* de Lucrecio será analizada más en detalle en un contexto diferente (véase más adelante, pág. 91. <<

[15] *Sancho Bolticelli's «Geburt der Venus» und «Frühling»* (Leipzig, 1893), reimpreso ahora en *Gesammelte*

Schriften (Leipzig-Berlín, 1932), I págs. 1 y ss.; véase también mi libro *Aby Warburg* (Londres, 1970). <<

[16] Se han aducido sobre todo tres pasajes en este contexto. El primero contiene la descripción del primer encuentro de Giuliano con su dama:

Candida è ella, e candida la vesta,
Ma pur di rose e fior dipinta e d'erba;
Lo inanellato crin dall'aurea testa
Scende in la fronte umilmente superba…

(Blanca es ella, y blanco su vestido, pero la adornan rosas, flores y hierba Los ensortijados mechones de su dorada cabeza le caen sobre la frente, a la vez humildes y orgullosos) que resulta bastante parecido en atmósfera, pero no en los detalles concretos. La Primavera de Botticelli no lleva rosas en el vestido, ni su cabello se corresponde con los maravillosos versos de Poliziano.

Ell' era assissa sovra la verdura,
Allegra, e ghirlandetta avea contesta
Di quanti fior creassi mai natura,
De' quai tutta dipinta era sua vesta.
E come prima al gioven puose cura,
Alquanto paurosa alzò la testa;
Poi colla bianca man ripreso il lembo,
Levossi in piè con di fior pieno un grembo.

(Estaba ella alegremente sentada en la hierba, y había hecho una guirnaldita con cuantas flores la naturaleza ha creado, las cuales aparecían también en su vestido. Y cuando reparó por vez primera en el joven, alzó la cabeza con timidez; luego tomó con su blanca mano el borde del vestido y se puso en pie, lleno el regazo de flores).

El encanto visual de estos versos ha ejercido de nuevo tal hechizo que muchos lectores se han visto tentados a pasar por alto las diferencias entre la situación aquí descrita y la figura de Botticelli. Poliziano piensa en una tímida ninfa que está sentada en la hierba, levanta la vista cuando Giuliano se le acerca y se aleja, lleno el regazo de flores. Después de todo, no son estos los únicos ejemplos que la literatura y el arte italianos ofrecen de hermosas doncellas que trenzan guirnaldas en primavera. Pertenecen a la imaginería del amor cortés, que se refleja en muchas pinturas del estilo internacional, tales como el fresco de mayo de la Torre del Aquila en Trento. La tercera *stanza* que suele aducirse tal vez apunta en la misma dirección. En ella Amor regresa a los dominios de su madre:

Al regno ov' ogni Grazia si diletta,
Ove Biltà di fiori al crin fa brolo,
Ove tutto lascivo, drietto a Flora,
Zefiro vola e la verde erba infiora.

(Al reino en que se deleita toda Gracia, donde los cabellos de la Belleza se tornan un jardín de flores, donde todo está encendido, vuela Céfiro tras Flora, haciendo florecer la verde hierba).

Volvemos a encontrar una huidiza semejanza con las pinturas de Botticelli. Céfiro y Flora moran en el Reino de Venus. Pero la descripción que de este reino hace Poliziano sólo comienza en serio después de los versos citados, y enseguida vemos que la pareja, junto con la Belleza y la Gracia, comparte su morada con personificaciones tales como el Temor y el Deleite, la Mezquindad, la Sospecha y la Desesperación. El jardín del Amor de Claudiano, en el que está inspirada la descripción de Po-

liziano, fue también el arquetipo de los jardines alegóricos medievales que culminan en el *Roman de la Rose*, del que L. F. Benedetto encuentra un «débil eco» en la *Giostra* («Il "Román de la Rose" e la Letteratura Italiana», *Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie*, XXI, 1910). Quizás no sea casualidad que las figuras del *Roman de la Rose* también a Huizinga le recordasen a Botticelli (*The Waning of the Middle Ages*, Londres, 1924). Tengo la sensación de que no se ha tenido a menudo suficientemente en cuenta estos aspectos de la Giostra. El que su imaginería recuerde a la de Botticelli tal vez pueda deberse a que ambos pertenecen a la misma corriente de tradición, y no a que una sea una ilustración de otra. C. S. Lewis ha rastreado admirablemente el carácter de esta tradición y su imaginería de la primavera y el amor en *The Allegory of Love* (Oxford, 1936), citada en adelante Lewis, *Allegory*. <<

[17] Todo lo que dice Vasari en su segunda edición (ed. cit., III, pág. 322) es que se suponía (*«si dice»*) que un retrato de mujer obra de Botticelli representaba a *«l'innamorata di Giuliano de' Medici»*. Probablemente se refería Vasari a la amante de Giuliano, la madre del Papa Clemente VII. Sin embargo, se ha creído ver a «La Bella Simonetta» en casi todas las bellezas femeninas de la obra de Botticelli. Comenzó A. F. Río, *L'Art Chrétien*, 4 vols. (París, 1861-1867) con la Judit de Botticelli. Vino luego Ruskin que, en *Ariadne Florentina*, reprodujo una carta de un tal Mr. Tyrwhitt sobre los aspectos morales de la pintura a partir del desnudo. El autor daba por sentado que fue Simonetta la que posó para Botticelli en su Venus, en la Verdad de la Calumnia y en muchas otras figuras, fabulando sobre los posibles sentimientos del pintor al contemplarla «desvestida». Llegó después

la idea de la relación con la *Giostra*, que movió a eruditos como Warburg, Bode, Yashiro y Seznec a aceptar o defender la leyenda hasta producir la exasperación de J. Mesnil, que exclamaría: *«Et ce ne sont pas des préraphaélites anglais ou des miss désoeuvrées qui se sont livrés à ce singulier jeu: ce sont de graves docteurs et professeurs…»*. (Y no son prerrafaelistas ingleses ni solteronas desocupadas los que se han entregado a este singular juego: son graves doctores y profesores…) («Connaissons-nous Botticelli?», *Gazette des Beaux-Arts*, LXXII, 1930, II, págs. 87). El exabrupto no llegó a tiempo de evitar que van Marte escribiera: «Botticelli fue el artista que, en el *Nacimiento de Venus*, ilustró de manera muy idealizada el amor de Giuliano por Simonetta, un eco del cual, creo yo, sentía en su propio corazón» (*op. cit.*, pág. 6). <<

[18] Esta tendencia, tan deliciosamente parodiada por *sir* Max Beerbohm en *Savonarola Brown*, ha dado lugar a las teorías más estrafalarias sobre el arte del Quattrocento. Hay quien ha llegado a decir que los dos soldados del relieve de *La resurrección de Cristo* del Bargello, atribuido a Verrocchio, representan a Lorenzo de Médicis llorando el asesinato de su hermano Giuliano (Enrico Barfucci, *Lorenzo di Medici a la Società Artistica del suo tempo*, Florencia, 1945, pág. 183). <<

[19] *«Non mal altra pittura si potrebbe porre più di questa a simbolo del rinascimento»* (ninguna pintura podría ser mejor que ésta símbolo del Renacimiento), G. Fioco, *La Pittura Toscana del Quattrocento* (Novara, 1945). A Simonctta también le fue concedido el mismo honor. A Giuseppe Portigliotti, *Donne del Rinascimento* (Milán, 1927) se le antoja *«come il simbolo della Primavera, allegoria della fugace giovinezza umana»* (como el

símbolo de la primavera, alegoría de la fugaz juventud humana). Si tales afirmaciones no fueran más que florituras retóricas, nada cabría objetar. Pero en la historia estas metáforas encuentran una manera de solidificarse en «intuiciones intelectuales». Al final, acaban por considerarse «típicos» solo los documentos de una época que respondían al «símbolo», y se presentaban como *Geistesgeschichte* serían las más burdas interpretaciones circulares. <<

[20] «Expresa la primavera del Renacimiento en Florencia, que pronto se vería ensombrecida por el desastre, la peste y el fanatismo religioso» (Stephen Spender, *loc. cit.*). En otro lugar me he atrevido a abogar por un mayor cuidado en el uso de la palabra «expresión» («Wertproblem und mittelalterliche Kunst», *Kristische Berichte zur Kunstwissenschaft*, VI, 1937, reeditado ahora en *Meditations on a Hobby Horse*, Londres, 1963). <<

[21] E. Walser (*Gesammelte Studien zur Geistesgeschichte der Renaissance*, Basilea, 1932, pág. 116) advertía contra el riesgo de sobreestimar la significación de estas canciones que dieron la pauta de la interpretación decimonónica de la época. <<

[22] L. Rosenthal, *Sandro Botticelli et sa réputation à l'heure présente* (Dijon, 1897). Sobre el problema general de las interpretaciones diversas de la expresión fisonómica en el arte, véase el interesantísimo libro de Ferdinand Laban *Der Gemuetsausdruck des Antinous* (Berlín, 1891). E. Kris analizó el modo en que los observadores posteriores tejen una historia en torno a una obra de arte para explicar su desconcertante expresión en «Die Charakterköpfe des F. X. Messerschmidt», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, nueva serie, VI, 1932. Tuve el privilegio de participar en ulteriores inves-

tigaciones del Dr. Kris sobre diversos aspectos de la expresión en el arte. El problema de la proyección, que es inseparable de estas cuestiones, lo he tratado de plantear más en detalle en «Portrait Painting and Portrait Photography», *Apropos*, núm. 3, 1945; véase mi trabajo «The Evidence of Images», *Interpretation. Theory and Practice*, ed. C. S. Singleton (Baltimore, 1969). <<

[23] W. Pater, *The Renaissance* (Londres, 1870): «… pinta a la diosa del placer… pero nunca sin alguna sombra de muerte en la tez gris o las flores marchitas».

L. Binyon, *The Art of Botticelli* (Londres, 1913): «qué seria y con qué ojos tan pensativos reaparece (Venus)… en la Primavera; como si se diera cuenta del dolor que acompaña al nacimiento y de la tristeza que se entremezcla con el arrobamiento humano».

Conde Plunkett, *Sandro Botticelli* (Londres, 1900): «la mujer de rostro triste, que puede ser la Venus Nutrix o la Venus Verticordia, o aquella a la que César erigió un altar. Su rostro es dulce y reflexivo, ya que se convierte en madre de la raza humana…».

E. Gebhart, *Sandro Botticelli et son époque* (París, 1907): «Sa main droite semble bénir; ses regards ne s'adressent à personne… le rôle austère de cette Vénus…» (parece que bendice con la mano derecha; su mirada a nadie se dirige… el papel austero de esta Venus…).

A. Schmarsow, *Sandro del Botticelli* (Dresde, 1923): *«Nur ihr neckisch übermütiges Söhnchen mit dem gespannten Bogen über ihrem Kopf macht sie ais Herrin des Reiches der Liebe kenntlich, sonst hält die Erweckerin der Wonne sich im Augenblick noch bescheiden, ja mit geneigtem Haupt und fast wehmütig befangenen Zügen*

zurück, sodass wir nicht wissen können, ob sie Mars als Genossen ihres Lagers im Walde ersehnt oder das Schicksal ihres Adonis zurückträumt…» (solo su travieso y juguetón hijito, con el arco tensado por encima de la cabeza de ella, denuncia que es la reina del Reino del Amor; por lo demás la dadora de la felicidad se muestra en ese momento modestamente comedida, con la cabeza inclinada y los rasgos melancólicos y cansados, por lo que queda en duda si se consume añorando que Marte comparta su lecho en el bosque, o sueña en el destino del pretérito Adonis).

B. Marrai, «*La Primavera* del Botticelli», *Rassegna internazionale della letteratura e dell'arte contemporanea*, año 2, vol. 5, 1901: *«la Venere… è incinta… Si osservi l'atto peculiare dell' incedere, lo stesso portamento della Venere e anche il pallore speciale del volto* (*la* facies gestantis, *volgarmente il* visuccio)…» (esta Venus… está embarazada… obsérvese la extraña acción de su andar, su mismo porte, y también la especial palidez del rostro (la *facies gestantis*, vulgarmente llamada «delatora»)…).

G. Portigliotti, *Donne del Rinascimento* (Milán, 1927): *«Nella Primavera specialmente si nota un affusolamento del collo, una salienza dei cordoni muscolari e un accentuazione della fossetta soprasternale, che ci ricordano tante inferme di mal sottile»* (en *La Primavera* especialmente notamos un ahusamiento del cuello, una hinchazón de las fibras musculares y una acentuación de la fosa supracernal que nos recuerdan a muchas enfermas de tisis).

W. Uhde, «Zu Botticellis Primavera», *Monatsheft für Kunstwissenschaft*, vol. I, 1908: *«der gesegnete Leib… sinnend hält sie die Rechte empor, sinnend neigt sie das Haupt als lausche sie einer Offenbarung…»* («su vientre

preñado… alza la mano derecha reflexivamente, inclina la cabeza reflexivamente, como si aguardase una revelación…»).

E. Jacobsen, «Der Frühling des Botticelli», *Preussische Jahrbücher*, 92, III, 1898: *«Die junge, in Träumen versunkene Frau… ist Simonetta, mit den geliebten, leidenden Zügen ihrer letzten Zeit… jetzt verstehen wir auch die Seelenbewegungen der wie in Traumgebilden versunkenen, in sich gekehrten, jungen Frau. Sie war ja todt, und jetzt lebt sie wieder… Das Leben ist aufs Neue erwacht. Sie lebt! Sie lebt! Die neuen, allzumächtigen Gefühle überwältigen sie, abwehrend streckt sie den Arm aus…»* (la joven sumida en sueños… es Simonetta, con los rasgos amados y sufrientes de sus últimos días… comprendemos ahora la turbación de la joven, recogida en sí misma, como si contemplara las imágenes de un sueño. Estaba muerta y ahora vuelve a la vida… la vida ha despertado de nuevo. ¡Vive! Nivel Los nuevos y todopoderosos sentimientos la abruman, extiende el brazo en un gesto defensivo…).

Mela Escherich, «Botticellis Primavera», *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXXI, 1908: *«(Venus)… deren halb segnende, halb abwehrende Handbewegung ein tiefernstes Noli me tangere auszudrücken scheint…»* ((Venus)… el gesto de cuya mano, medio de bendición, medio de defensa, parece expresar un Noli me tangue profundamente serio…).

E. Steinmann, *Botticelli* (Bielefeld, etc., 1897): *«… sie schreitet langsam vorwaerts und das… Haupt ein wenig zur Seite gesenk blickt sie den Beschauer mit holdem Lächeln an…»* (… avanza lentamente y con la… cabeza levemente inclinada a un lado, contempla al espectador con una graciosa sonrisa…).

E. Schaeffer, *Sandro Botticelli. Die Zeichnungen zu Dante Alighieri, Die Göttliche Komödie* (Berlín, 1921): *«…mit sinnendem Lächeln blickt Venus auf ihr erwiges Reich…»* (…con una pensativa sonrisa contempla Venus su reino eterno…).

J. Cartwright, *Isabella d'Este*, 2 vols. (Londres, 1904): «(Venus)… se adelanta a dar la bienvenida a la primavera que llega».

A. Venturi, *Botticelli* (Roma, 19 25): *«Venere, con stanco dondolio di passo, avanza movendo la destra come a segnar il tempo alla danza delle Grazie…»*. (Venus, con paso cansado y ondulante, avanza moviendo la mano derecha, como marcando el ritmo de la danza de las Gracias…).

R. Muther, *Die Renaissance der Antike* (Berlín, 1903): *«Blühende Zweige… unter denen lachend die Göttin der Schönheit steht»* (ramas florecientes… bajo las que ríe la diosa de la belleza). <<

[24] Estos son los títulos que a la pintura dieron E. Jacobsen, F. Wickhoff, W. Uhde, G. F. Young (trabajando sobre una idea de Stillmann y basando su interpretación en la divisa de justar de Lorenzo, *«Le Temps revient»*), y Stephen Spender, que hace preceder su interprelación de una observación desconcertante: «sea como fuere, no resulta difícil entender la pintura como una charada… Bóreas… echa a un lado a la joven tímida… Venus preside… y Cupido apunta al joven con su flecha». <<

[25] No parece que las citas anteriores justifiquen el homenaje de Tancred Borenius a Botticelli por su «perfecto dominio de la expresión humana» (*Italian Painting up to Leonardo and Raphael*, Londres, 1945). <<

[26] L. B. Alberti, Kleinere Kunsttheoretische SchriF ten, ed. H. Janitschek, *Quellenschriften für Kunstgeschichte*, IX (Viena, 1877), pág. 120. <<

[27] M. N. Nahm, *Aesthetic Experience and its Presuppositions* (Nueva York, 1946), págs. 270 y s., menciona por vez primera esta cuestión con referencia a un problema de la iconografía de Botticelli: el descubrimiento del verdadero asunto de la «Derelitta», realizado por E. Wind («The Subject of Botticelli's Derelitta,» *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IV, 1940-1941). Resultan prodigiosos el esfuerzo y el talento aplicados a interpretar la expresión de las figuras de Botticelli. Aquel Sr. Tyrwhitt que pusiera en marcha la leyenda de Simonetta dedujo del rostro de los desnudos de Botticelli que a la dama en realidad no le gustaba posar de modelo. Sólo mencionaremos un ejemplo más, en razón de sus amplias repercusiones. Vasari elogia la cabeza de San Agustín de Botticelli porque «expresa el pensamiento profundo y la rápida sutileza que de modo tan extraordinario poseen los que andan continuamente enfrascados en cuestiones difíciles y abstractas». Refiriéndose a la misma cabeza escribiría L. Binyon: «En 1478 se había declarado la peste en Florencia… algo de ese sentimiento trágico de ¡a vida que tanto se repetía en las circunstancias cotidianas de las calles… parece haberse reflejado en la plasmación que de San Agustín realizó el pintor» (*op. cit.*, pág. 71). La puesta en relación de la pintura con la peste pone de manifiesto los extremos a que puede llegar la interpretación «fisonómica» de las obras de arte que las considera «expresión» de su época, incluso hallándose regulada por una sensibilidad tan aguda como la de Binyon. <<

[28] Me he referido a lo que calificaba de «primacía del significado» en «The use of art for the study of symbols», *The American Psychologist*, vol. 20, 1965, reimpreso ahora en James Hogg, ed., *Psychology and the Visual Arts* (Harmondsworth, Middlesex, 1969). <<

[29] Véase F. Saxl, «Die Bibliothek Warburg und ihr Ziel», *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1921-1922, y anotaciones de Warburg a su trabajo sobre Botticelli. Véase asimismo E. Panofsky, *Studies*, págs. 142 y ss. y C. S. Lewis, Allegoíy. <<

[30] *«Questa, che lieta innanzi all'altre viene,*

Vener si chiama, madre dell'amore,

Qual con dolce catene

Serra duo cuor gentili in un sol core;…».

(Esta que alegremente precede a las demás se llama Venus, madre del amor, la que con dulces cadenas hace de dos corazones uno solo…).

«Quest'altro è'l sangue che col hel pianeta

Di Venere è congiunto in l'aër puro;

La primavera lieta

Rende 'l suo stato tranquillo e sicuro;

Fa suo gente quieta,

Ridente, allegra, umana e temperata,

Venerea, benigna e molto grata».

(La otra es el humor sanguíneo que está unido al planeta Venus en el éter puro; la alegre primavera hace su existencia tranquila y segura; 33, vuelve el carácter calmado, sonriente, alegre, humano y armonioso, sensual, benigno y muy agradable). C. S. Singleton, *Canti Carnascialeschi del Rinascimento* (Bari, 1936), págs. 253 34, y 149.

Véase también la elegía de Naldo Naldi:

«…Per Veneran totus quoniam renovatur et orbis,
Arboribus frondes prosiliuntque suis.
Laetaque diverso variantur prata colore;
Floribus a multis picta relucet humus.
Hanc igitur laeti, divamque sequamur ovantes,
Matres, atque nurus, vir, puer atque senex,
Laetius ut vitam suavem ducamus ab illa.
Quilibet ut laetos transigat inde dies…».

(…por Venus se renueva todo el mundo, y las hojas de los árboles comienzan a retoñar. Y los alegres prados se visten de diversos colores; y la tierra reluce con una multitud de flores. Sigamos pues alegres y gozosos a esta diosa, madres y muchachas, hombres, niños y viejos, que tengamos una vida dulce merced a ella, y que todos disfruten de sus días).

«Elegia in septem stellas errantes sub humana specie per urbem Florentinam curribus a Laurentio Medice Patriae Patre duci iussas more triumphantium». *Carmina illustrium Poetarum Italorum*, VI (Florencia, 170), pág. 440. <<

[31] Se encontrarán ejemplos italianos en L. F. Benedetto, *op cit.*; sobre cómo concebía a Venus Dante véase E. Wechsler, «Eros und Minne», *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1921-1922, pág. 83; y H. Flanders Dunbar, *Symbolism in Medieval Thought and its Consummation in the Divine Comedy* (New Haven, 1929). <<

[32] *«Ma Vener bella sempre in canti e'n feste,*
In balli e nozze e mostre,
In varie foggie e nuovo sopravveste,
In torniamenti e giostre

Farà 'l popol fiorito;
Staran galante e belle
Tutte donne e donzelle,
con amoroso invito;
Terrà sempre Fiorenza in canti e riso
E dirassi: Fiorenza è'l paradiso!».

(Pero Venus, siempre bella en canciones y fiestas, en bailes, bodas y espectáculos, en diversos modos y nuevos disfraces, en torneos y justas, hará florecer al pueblo; elegantes y bellas estarán todas las mujeres y doncellas, con amorosa acogida. Siempre recordará Florencia en cantos y risas, y se dirá: ¡Florencia es el paraíso!).

(*Canti Carnascialeschi*, ed. cit., págs. 132-133). <<

[33] Filarete, *Treatise on Architecture*, traducción, introducción y notas de John R. Spencer (New Haven, etc., 1965). Libro XVIII fol. 148v. <<

[34] Herbert P. Horne, *Alessandro Filipepi... Botticelli* (Londres, 1908), págs. 49 y ss. y 184 y ss. <<

[35] Otro documento más, desconocido para Horne, puede encontrarse en J. Mesnil, *Botticelli*, nota 152. <<

[36] G. F. Young intentó rebatir la teoría en *The Medici*, 2 vols. (Londres, 1900), I, ap. VII, pero del examen de sus siete puntos no se desprenden pruebas convincentes contra la teoría de Horne, sobre todo cuando se sabe que Botticelli hizo algún trabajo para Lorenzo de Pierfrancesco en Castello, lo que invalida la presunción de Young de que la villa nunca le perteneció. R. Langton-Douglas (*Piero di Cosimo*, Chicago, 1946) ha salido en defensa de Lorenzo de Pierfrancesco. <<

[37] Gaetano Picraccini ha recopilado los hechos conocidos más importantes sobre Lorenzo de Pierfrancesco

en *La stirpe de' Medici di Cafaggiolo* (Florencia, 1924). I, págs. 353 y ss. Algunos otros documentos se pueden encontrar en K. Frey, *Michelangelo B. sein leben und seine Werke* (Berlín, 1907), pág. 221 y s., y K. Frey, *Michelangelo B. Quellen und Forschungen zu seiner Geschichte und Kunst* (Berlín, 1907), pág. 34 y s. Véase también este volumen, págs. 118-120. <<

[38] Sobre el papel de Lorenzo en aquellos días críticos de la Historia de Florencia, véase J. Schnitzer, *Savonarola, Ein Kulturbild aus der Zeit der Renaissance* (Munich, 1924), I, pág. 56. <<

[39] Todas las citas que figuran a continuación proceden de las *Opera Omnia* de Ficino (Basilea, 1576). Las cartas a Lorenzo de Pierfrancesco se encuentran en las páginas 805, 812, 834, 845, 905 y 908. <<

[40] Ficino, ed. cit., pág. 805. Sobre la fecha del libro V del *Epistolarium* véase P. O. Kristeller, *Supplementum Ficinianum*, I, pág. CI, que hace datar la mayor parte de las cartas de entre septiembre de 1477 y abril de 1478. Esto concuerda con lo que se sabe en torno a los desplazamientos de Naldi (véase más adelante), que abandonó Florencia en algún momento de 1476, regresó en 1477 y se volvió a marchar hacia abril de 1478. Véase A. della Torre, *Storia dell' Accademia Platonica di Firenze*, 1902, pág. 673. <<

[41] Un estudio y una bibliografía generales sobre estas tradiciones puede encontrarse en Jean Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, Bollingen series, XXXVIII (Nueva York, 1953). <<

[42] F. Saxl, *loc. cit., Vorträge der Bibliothek Warburg*, 46. 1921-1922, pág. 6 y «The Literary sources of the "Finiguerra Planets"», *Journal of the Warburg Institute*,

vol. II, 1938, pág. 73, presenta varios textos característicos. <<

[43] Un poeta alemán del siglo XV, Meister Altswert, pone en boca de Venus, señora del amor, las siguientes palabras:

Waz wilde ist, dem bin ich gram,

Ich halt mich an daz zam».

(Me disgusta lo que es salvaje, me quedo con lo cortés).

Véase H. Kohlhausen, *Minnekästchen im Mittelalter* (Berlín, 1928), pág. 43. <<

[44] Sobre el uso doble que del término «*humanitas*» hace Cicerón, en el que puede significar «urbanidad» y «cultura», véase Forcellini, *Lexicon*, s. v. Sobre los orígenes del uso del término durante el Renacimiento véase K. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, I (Leipzig, 1914), págs. 108 y s. y W. Jaeger. *Humanism and Theology* (Aquinas Lecture) (Milwaukee, 1943), págs 20 y ss. y 72 y s. Sobre el uso de Ficino véase *op. cit.*, pág. 635, en la que se presenta a *humanitas* como lo opuesto de *crudelitas*, como la virtud que nos exige amar a todos los hombres como miembros de una única familia. <<

[45] La exposición más famosa de la teoría de las dos Venus y de las dos formas de furor por ellas encendido se encuentra en el *Commentary on the Symposium* de Ficino, segundo discurso, sección VII, Ficino, ed. cit., pág. 1326. Existe una traducción al alemán de Paul Hasse, 1914, y otra al inglés de Sears Reynolds Jayne, en *University of Missouri Studies*, XIX, I (Columbia, 1944). Sobre la jerarquía de los furores divinos, de la que Venus representa el primero, véase por ejemplo Ficino, ed. cit.,

pág. 830. «*Cum vero divini furoris species (ut Platoni nostro placet) quatuor sint, Amor, Vaticinium, Mysterium, Poësis. Atque amor Veneri, vaticinium Apollini, mysterium Dionyso, poësis Musis attribuatur*» (hay cuatro clases de frenesí divino, como sostiene nuestro Platón: Amor, Profecía, Religión y Poesía. El amor se atribuye a Venus, la profecía a Apolo, la religión a Dioniso y la poesía a las Musas). La idea de que el entusiasmo, representado por Venus, es propio de la juventud, se explica con más detalle en la carta de Ficino que describe la evolución de Lorenzo el Magnífico y su ascensión, a lo largo de su vida, por la escala del entusiasmo (*ibid.* pág. 927). Ficino no fue el primero en someter esta idea a la reflexión de los florentinos. Véase Warburg, *Ges. Schriften*, I, pág. 328. <<

[46] Ficino. ed. cit., pág. 806. <<

[47] Della Torre, *op. cit.*, págs. 772 y ss. Sobre un supuesto retrato de Giorgio Antonio Vespucci, véase R. Langton-Douglas, «The Contemporary Portraits of Amerigo Vespucci», *The Burlington Magazine*, febrero de 1944. Sobre su relación con Américo, véase A. M. Bandini, *Vita di Amerigo Vespucci*, ed. G. Uzielli (Florencia, 1898). Véase también la carta número 3 del apéndice, en este volumen, págs. 129 y s. <<

[48] Desde la excelente caracterización de Naldi llevada a cabo por della Torre (*op. cit.*, págs. 503-506 y 668-681), se han publicado o comentado varios de sus poemas en latín. Véase A. Hulubei, «Naldo Naldi, Étude sur la Joute de Julien et sur les bucoliques dédiées à Laurent de Médicis», *Humanisme et Renaissance*, III, 1936; Naldus de Naldis Florentinus, *Elegiarum Libri III ad Laurentium Medicen.* Editit Ladislaus Juhász, *Bibliotheca*

Scriptorum Medii Recentisque Aevorum (Leipzig, 1934). Véanse también las referencias a Naldi en *Scritti inediti di Benedetto Colucci da Pistoia*, ed. Arsenio Frugoni (Florencia. 1939). <<

[49] Horne, *op. cit.*, págs. 50 y 349. Sobre los comienzos de la negociación, véase la carta número 2 del apéndice, en este volumen, pág. 129. <<

[50] *Gesammelte Schriften*, I, págs. 187 y ss., 371 y ss. <<

[51] *Op. cit.*, 1928, págs. 46 y ss. <<

[52] *Commentary on the Symposium*, quinto discurso, sección II, Ficino, ed. cit., pág. 1334. Véase también Nesca N. Robb, *Neoplatonism of the Italian Renaissance* (Londres, 1935), pág. 224 (citado en adelante como *Neoplatonism*) y P. O. Kristeller, *The Philosophy of Manilio Ficino*, Columbia Studies in Philosophy, VI (Nueva York, 1943). Aquí, como en tantos otros lugares, Ficino pudo basarse en una tradición medieval; véase R. Berliner, «The Freedom of Medieval Art», *Gazette des Beaux-Arts*, 1945, II, nota 49 y pág. 280. El *locus classicus* sobre esta prioridad de la vista sobre el oído es, lógicamente, el *Ars Poetica*, I, 180 y s., de Horacio: «A la mente la mueve con más lentitud el oído que el ojo, que hace que las cosas parezcan claras». <<

[53] En esta empresa Ficino estaba aplicando fielmente la doctrina de Cicerón, que hablaba así de su hijo Marco en *De Officiis*, I, 5: «Puedes ver la forma misma y, como si dijéramos, el rostro del bien que, si los ojos pudieran contemplarlo, suscitaría un amor maravilloso por la sabiduría, como dice Platón». <<

[54] «…durante algún tiempo, Lorenzo, me han dicho que no sentías el menor aborrecimiento por los hombres

de malas costumbres… para colmarte, no ya de odio, sino de verdadero horror y miedo ante los malos, me gustaría (si te complace prestarme atención un momento) señalar con el dedo, como reza el dicho, la muy horrenda y miserable vida de los depravados. La mente de los corrompidos por los malos hábitos es como una selva erizada de afiladas espinas, infestada de serpientes venenosas y a cuyo horror contribuyen animales de presa rapaces y crueles. O si no, como el mar sacudido por vientos contrapuestos y agitado por crueles tempestades y olas. Peor aún, es como un cuerpo humano tan deformado que a todos los miembros les atormenta algún dolor. Por el contrario, la mente informada por las buenas maneras es como un campo fértil y bien cultivado, como un mar tranquilo y sereno, como un cuerpo humano parejo en hermosura y vigor…» y más cosas en el mismo estilo. Ficino, ed. cit., págs. 834 y s. <<

[55] Ficino, ed cit., pág. 807. En el resto de la carta, Ficino vuelve a tratar de describir la belleza de la virtud en términos visuales. Pide a sus lectores que se imaginen un hombre perfecto, fuerte, sano, hermoso, adornado de todas las cualidades, tan admiradas por la multitud, que no son más que un pálido reflejo de la verdadera belleza de la mente. En la belleza de la virtud, sin embargo, todas estas perfecciones sueltas se combinan en una única belleza maravillosa. «*O quam amabilis, O quam mirabilis est haec animi forma, cuius umbra quaedam est forma corporis, tam vulgo amabilis, tam mirabilis*» (oh, qué adorable, qué maravillosa es la forma de esa mente, de la que la forma corporal, que tan adorable y maravillosa parece a la multitud, no es más que una especie de sombra). La carta concluye con una exhortación a sus amigos para que tengan siempre ante la vista la idea y la for-

ma de la divina belleza. La carta data de la misma época que la referida a la *Venus-Humanitas*. <<

[56] Un poema de C. Landino dirigido a Bernardo Bembo en el que le pide que elija a Ginevra dei Benci como guía a las esferas superiores constituye un buen ejemplo del curioso modo en que una mujer real podía adoptar este papel de símbolo visual, proceso subyacente en la poesía del amor platónico y en sus predecesores medievales. A este mismo Bembo está dirigida la carta de Ficino sobre la virtud de la concreción visual.

«Hoc age nunc, Erato, Bembi referamus amores,

Sed quos caelestis comprobet ipsa Venus.

Hic nihil obscenum ets turpive libidine tetrum;

Castus amor castam postulat usque fidem.

Talis amor Bembi, qualem divina Platonis

Pagina Socraticis exprimit eloquiis.

Namque amor a pulchro cum sit, perculsa cupido

Pulchrum amat et pulchris gaudet imaginibus;

Ad quodcumque bonum, pulchrum est, turpe omne nefandum:

Sic bona deposit, sic mala vivat amor.

His flammis Bembus talique accensus amore

Uritur, et medio corde Ginevra sedet.

Forma quidem pulchra est, animus quoque pulcher in illa:

Horum utrum superet, non bene, Bembe, vides…».

(Así pues Erato, cantemos ahora los amores de Bembo, pero aquellos que la misma Venus celestial aprueba. Nada obsceno hay aquí, ni manchado por bajos deseos; un amor casto exige una fe casta. Es el amor de Bembo tal lo describe el texto divino de Platón en los Diálogos

socráticos. Pues como el amor procede de la belleza, d amor que es golpeado ama lo que es hermoso y disfruta con las imágenes hermosas. Y lo que es bueno es bello, y lo que es bajo, feo. Por ello el amor anhela lo bueno y evita lo malo. En tales llamas y con tal amor está ardiendo Bembo. Y en mitad de su corazón se sienta Ginevra. Pues su exterior es hermoso, y hermosa es el alma que contiene; Bembo, dudas de cuál supera a cuál…).

C. Landino, *Carmina omnia*, ed. A. Perosa (Florencia, 1939), pág. 162. En este trasfondo hay que entender el éxito de las especulaciones de Ficino, las cartas y las doctrinas antes citadas. <<

[57] Horne, *op. cit.*, pág. 72. <<

[58] Apuleyo fue el primer autor clásico publicado en Italia, en la magnífica edición romana de 1469. Sobre el trasfondo de esta edición y el prefacio de Giovanni Andrea de Bussi, véase R. Klibansky, «Ein Proklos Fund und seine Bedeutung», *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaft*, 1928-1929, pág. 25, y «Plato's Parmenides in the Middle Ages and the Renaissance», *Medieval and Renaissance Studies*, I, 2, 1943, pág. 290. Bolardo emprendió (o pulió) su traducción italiana en 1478 (véase Giulio Reichenbach, *Matteo Maria Boiardo*, Bolonia, 1929, pág. 155). Ercole d'Este dijo leer el libro «todos los días» y Federigo Gonzaga que «le gustaba más cuanto más leía» (A. Luzio, R. Reiner, «La coltura e le relazioni litterarie di Isabella d'Este Gonzaga», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, XXXIII, 1899, pág. 16). Poliziano intentó corregir algunos pasajes corrompidos (*Op. omn.*, Basilea, 1553, pág. 246), y Beroaldo publicó una nueva edición en 1500 con un comentario erudito. <<

[59] Loeb Classical Libray (Londres-Nueva York, 1919) págs. 524 y ss. La hermosa traducción de Adlington ahí reproducida no es lo suficientemente precisa para lo que nos proponemos. <<

[60] Warburg, *op. cit.*, I, pág. 10. <<

[61] En el programa de Paride da Ceresara para Perugino figura esta sintomática frase: «Si os parece que hay demasiadas figuras podéis reducir su número con tal que las principales… no desaparezcan». Véase Julia Cartwrighr, *op. cit.*, I, pág. 332. Y Vasari en sus *Ragionamenti* explica por qué había pintado sólo tres de las Horas y no las veinticuatro: *«Questa licenza l'usano i pittori, quando non hanno più luogo»* (de esta licencia hacen uso los pintores cuando ya no les queda espacio) (Vasari, Milanesi VIII, pág. 23). <<

[62] Alberti, ed. cit, págs. 119 y 240. <<

[63] Filarete, ed. cit., pág. 650. La «regla» de Varrón encuentra una aplicación distinta en el *Commentary on the Symposium* de Ficino, en el que el número de invitados se corresponde con el de las Musas, ed. cit., pág. 1321. <<

[64] De esta manera se representaba ciertamente a la «primavera» en la procesión de las cuatro estaciones:

«Tutta coperta d'erbe, fronde e fiori

Vedete primavera

Spargere al fresco vento mille odori…».

(Cubierta por completo de hierbas, hojas y flores, ves a la primavera cómo esparce al viento fresco mil aromas;…) (*Canti Carnascialeschi*, edición citada, pág. 153). Véase también la serie de las cuatro estaciones que antiguamente se hallaba en la colección del conde de Ro-

sebery (Lionello Venturi, *op. cit.*, pág. 12). No creo que sea otra cosa que tal figura convencional lo que hay en la descripción de una personificación de mayo que H. Stern («Eustathe le Macrembolite et le "Printemps" de Botticelli», *L'Amour de L'Art*, IV, 1946), encontró en una novela bizantina del siglo XII y pasó a considerar la fuente de la Primavera. Se presenta en ella al mes de mayo como un encantador joven noble con largos cabellos fiotantes, una guirnalda en la cabeza, una rosa en las guedejas, esparciendo flores A diferencia de la figura de Botticelli, lleva una túnica dorada (cubierta de flores) y sandalias doradas. El autor trata de relacionar a los otros protagonistas de la pintura con los meses de primavera a través de los *Fasti* de Ovidio en un esfuerzo ciertamente de interés pero no demasiado convincente. <<

[65] Sobre la iconografía de Amor, véase F. Wickhoff, «Die Gestalt Amors in der Phantasie des italienischen Mittelalters», *Jahrbuch der Preussischen Kunstsannnlungen*, XI, 1890, y E. Panofsky, *Studies*. <<

[66] Como Panofsky criticara mi «elegante traducción» (Renacimiento y renacimientos, pág. 195, n.), he atendido su sugerencia y proporcionado una lectura más explícita. <<

[67] Ed. cit., pág. 129. <<

[68] Panofsky, *Studies*, pág. 153; R. Foerster, «Philostrats Gemälde in der Renaissance», *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, vol. XXV, 1904, pág. 17. <<

[69] Prueba de que el pasaje era en verdad ininteligible en esta forma es la reimpresión de Vicenza de 1488, en la que pone: «… *pateret flos & atule…*». <<

[70] J. A. Symonds, *Renaissance in Italy, The Fine Arts* (Londres, 1901), pág. 192. No hay pruebas de que estos versos fueran inspirados por el espectáculo. Véase Warburg, *op. cit.*, I, pág. 321. <<

[71] No quiero negar la posibilidad de que los autores del programa hayan conocido el pasaje. Quizás incluso se las ingeniaron para introducir estos y otros versos en su texto sin usarlo como fuente principal. Sobre esta técnica humanística de citas compuestas, véase más adelante, págs. 123-124. <<

[72] El material relevante lo recopiló R. Foerster en el *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, vol. VII, 1887, «Die Verläumdung des Apelles in der Renaissance»; vol. XXV, 1904, «Philostrats Gemälde in der Renaissance»; y vol. XLIII, 1922, «Wiederherstellung antiker Gemälde durch Künstler der Renaissance». <<

[73] «*…verbis adeo propiis et accomodatis, ut non scribere sed pingere plane historiam videatur*» (…sus palabras son tan adecuadas y están tan bien elegidas que se diría que no escribe, sino que pinta la historia) dice el prefacio de la *editio princeps*. <<

[74] H. Liebeschütz, *Fulgentius Metaforalis* (Leipzig, Berlín, 1926), *Studien der Bibliothek Warburg*, 4; E. Panofsky y F. Saxl, «Classical Mythology in Mediaeval Art», *Metropolitan Museum Studies*, IV, 1933. E. Rathbone, «Master Alberic of London», *Medieval and Renaissance Studies*, I, 1943. <<

[75] La descripción influyó hasta en el Banquete de Venus de Tiziano; pues que el texto de Filóstrato no explica la concha que lleva Venus. <<

[76] Sobre el significado profundo que esconden los nombres de los dioses, véase Ficino, ed. cit., págs. 1217

y 1902. Sobre la importancia de la verdadera imagen, véase su cita de la descripción alegórica de Porfirio de la estatua de Júpiter, ed. cit., pág. 935. <<

[77] Reimpreso parcialmente en B. Botfield, *Prefaces to the First Editions of the Greek and Roman classics* (Londres, 1861); véase también Klibansky, *loc. cit.* <<

[78] Ed. cit., pág. 544 y s. <<

[79] Ficino, ed. cit., pág. 919. Kristeller, *op. cit.*, pág. 358, estudia ésta y otras interpretaciones del mito. <<

[80] En uno de los epigramas de Marullo, dedicado a Lorenzo Pierfrancesco, pasa éste a convertirse en objeto de una controversia mítica entre los dioses:

«De Laur. Medice Petri Francisci Filio

De puero quondam Lauro certasse feruntur

Mercurius / Mavors / Iuno / Minerva / Venus.

Iuno dat imperium: Pallas cor: Cypria forman.

Mars animos: Maiae filius ingenium…».

(Sobre Lorenzo de Pierfrancesco de Médicis. Se dice que en cierta ocasión Mercurio, Marte, Juno, Minerva y Venus compitieron por el joven Lorenzo. Juno le otorgaba poder, Palas juicio, Venus belleza, Marte valor y Mercurio talento…) M. T. Marullo, *Epigrammaton ad Laurentium Medicen Petri Francisci Filium*, I (Florencia, hacia 1490). En la portada de A. Assaracus, *Historiae* (Milán, 1516) (figura 34) encontramos un interesante paralelo. El poema narra la disputa entre Juno y Palas por el honor de otorgar el título de *Magnus* a Giovanni Jacopo Trivulzio. Acaban nombrando árbitros a *Fides*, quien dictamina que el honor le pertenece a ella por derecho propio. El grabado de madera ilustra este Juicio de París a la inversa en el que Fides sustituye a Venus entre Juno

y Palas y le entrega la palma al joven príncipe, en tanco que el rey Francisco I de Francia actúa de espectador, como Mercurio. <<

[81] E. Michalski analiza algunos de los problemas de la relación entre espectador y pintura en *Die Bedeutung der aestetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte* (Berlín, 1932). El deseo de establecer un vínculo entre espectador y pintura queda patente en el consejo de Alberti de incluir en ésta una figura que mire al espectador y señale hacia dentro (ed. cit., pág. 122). La historia del «sagitario» de los frescos de Nuremberg, que lanzaba flechas a todos los espectadores y tanto impresionó a Nicolás de Cusa, se ubica también en este contexto. Véase Kurt Rathe, *Die Ausdruckfunktion extrem verkürzter Figuren, Studies of the Warburg Institute*, 8 (Londres, 1938), págs. 20 y s.

El ejemplo más audaz, y también el más perfecto artísticamente, de incorporación del espectador a la composición tal vez sea *Las meninas* de Velázquez, que sólo está «completo» cuando el rey y la reina se sitúan ante el cuadro para recibir el homenaje de su hija y contemplar su propia imagen reflejada en el distante espejo. Pero en cierta medida este experimento ya lo había prefigurado van Eyck en su retrato de los Arnolfini. <<

[82] J. Marcotri, *Guide Souvenir de Florence* (Florencia, 1892). <<

[83] La carta en cuestión no constituye en modo alguno el único caso en que Ficino relaciona a Venus y a Mercurio en razón de su benéfico influjo sobre las artes y las gracias de la vida. Véase Ficino, ed. cit., pág. 861. «*Solent ad amoren procliviores esse quorum in genesi ita Venus Mercuriusque disponuntur, ut ob mutuum aspec-*

tum vel congressum aut receptionem, aut terminum, ingenii gubernacula concordi volutate suscipiant. Tunc sane et Mercurius ingenii eloquiique magister ad Venerem transfert utrunque et Venus ipsa gratia decorisque, et fidei mater ingenium eloquiumque lepore condit, elegantia ornat, fide veridica format» (suelen ser más proclives al amor aquellos en cuyo horóscopo Venus y Mercurio están dispuestos de manera tal que su aspecto mutuo o conjunción o recepción o término, sostiene el gobierno de la mente. Entonces por un lado Mercurio, maestro del talento y la elocuencia, influye en Venus, mientras que por otro Venus, madre de la gracia, la belleza y la fe, sazona el talento y la elocuencia con belleza, los orna de elegancia y les imparte una verdadera fe). Sobre otros pasajes similares, véase más adelante, pág. 96 y s. La interpretación no se halla limitada a la tradición astrológica Phurnutus, *De Natura Deorum*, cap. 16, llama a Mercurio caudillo de las Gracias. <<

[84] Warburg, *op. cit.*, I, págs. 27 y ss. y 327. <<

[85] *Opera Omnia* (Basilea, 1522), I, pág. 106. <<

[86] Comentario de Pico sobre las *Canzone d'Amore* (Venecia, 1522), libro II, cap. 15 de Benivieni. <<

[87] C. Landino, *Commento sopra la Commedia di Dante*, sobre 1.2. He utilizado la traducción que figura en el tan instructivo libro de Ch. W. Lemmi *The Classical Deities in Bacon, A Study in Mythological Symbolism* (Baltimore, 1933), pág. 19. <<

[88] Ficino, ed. cit., págs. 845 y ss. <<

[89] Una exposición más detallada de la doctrina de los «demonios» y su relación con los planetas se encontrará en *Commentary on the Symposium*, discorso II, sección 8, Ficino, ed cit., 96. pág. 1328. Ficino explica asimismo

con más detalle el papel de «studiorum duces» de Mercurio, Febo y Venus y su influencia sobre la «invención» en *De Studiosorum sanitate tuenda*, ed. cit., pág. 495; D. P. Walker, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, Londres, 1958 (*Studies of the Warburg Institute*, vol. 22). <<

[90] Ficino, ed. cit., pág. 536. <<

[91] Ficino, ed. cit., pág. 890. Sobre el trasfondo general de esta carta, véase Raymond Klibansky, «Plato's *Parmenides* in the Middle Ages and the Renaissance. A chapter in the history of Platonic Studies», *Medieval and Renaissance Studies*, vol. I, núm. 2, 1943, pág. 322. En el reverso de la medalla de la mujer de Poliziano (G. F. Hil], *A Corpus of Italian Medals*, 2 vols., Londres, 1930, núm. 1003) aparecen las Tres Gracias con la inscripción «Concordia». <<

[92] *Commentary on che Symposium*, discurso V, sección 2. Ficino, ed. cit., pág. 1335 (traducción inglesa, ed. cit). En su comentario a Plotino *Liber de Pulchritudine*, Ficino da por una vez la misma interpretación, ed. cit., pág. 1574. <<

[93] Ficino, ed. cit., pág. 862. <<

[94] Si hubiéramos acudido a los manuales de los siglos XVI y XVII hubiéramos encontrado muchísimos más significados de donde elegir, método que no siempre se aplica con la precaución debida. Este era el pasaje que el proLesor Wind desaprobaba especialmente (*Pagan Mysteries in the Renaissance, loc. cit.*). Sin embargo, todavía me inclino a estar de acuerdo con Joseph Addison, que escribió (*Dialogues upon the Usefulness of Ancient Medals*, Glasgow, 1751, pág. 32): «Me atrevo a decir que los mismos caballeros que han determinado esta signifi-

cación moral de las tres hermanas desnudas danzando cogidas de la mano les hubieran encontrado otra igual de válida de haber sido cuatro y haberse hallado sentadas lejos una de otra y vestidas de pies a cabeza». <<

[95] «*Sicut Christiani Theologi in divinis eloquiis quatuor sensus observant, literalem, moralem, allegoricum, anagogicum, et alibi quidem hunc, alibi vero illum praecipue prosequuntur, ita Platonici quatuor habent multiplicandorum deorum, numinumque modos, aliumque multiplicandi modum alibi pro opportunitate sectantur. Ego quoque similiter in cominentariis meis, alibi aliter quatenus locus exigit interpretari, et distinguere numina consuevi…*» (Ficino, ed. cit., pág. 1370). Es característico que para Ficho multiplicar las significaciones de los dioses equivalga a multiplicar los dioses: de ahí sus dos Venus y sus cuatro Amores. <<

[96] K. R. Popper analiza el «esencialismo» aristotélico subyacente en estos usos del simbolismo en un contexto más amplio en *The Open Society and its Enemies* (Londres, 1945), vol. II, cap. 11. H. Flanders Dunbar, *Symbolism in Mediaeval Thought* (New Haven, 1929) constituye una importante aportación a la cuestión histórica. Una bibliografía sobre este problema puede encontrarse en W. den Boer, *De Allegorese in het Werk van Clemens Alexandrinus* (Leiden, 1940). Un pasaje característico se encontrará en Hugo de San Víctor, en *Patr. Lat.*, CLXXV, col. 20 y ss., citado por R. Berliner, *loc. cit.*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1945, II. «…el significado de las cosas es mucho más múltiple que el de las palabras. Pues pocas palabras tienen más de dos o tres significados, pero todas las cosas pueden significar tantas otras como cualidades visibles o invisibles tiene en común con otras cosas». Santo Tomás de Aquino comprendió y definió las

dificultades que esta concepción planteaba: *«leo propter aliquam similitudinem significat Christum, et diabolum»* (el león significa Cristo o el diablo en razón de distintos parecidos). (Véase este volumen, págs. 24-25. Cf. P. C. Spicq, *Esquisse d'une Histoire de L'Exégèse Latine au moyen âge* (París, 1944), pág. 288.

G. G. Coulton puso de relieve las dificultades prácticas que plantea el establecer significados en este modo de expresión en *Art and the Reformation* (Oxford, 1928), págs. 242 y ss. A Hulubei analiza un interesante ejemplo de la multiplicación de significados atribuidos a un símbolo como el pino en la Florencia del siglo XV en *loc. cit.*, *Humanisme el Renaissance*, III, 1936, pág. 183.

En el fondo de estas dificultades subyace el hecho de que «interpretar» en un sentido racional significa traducir estos «símbolos intuitivos» (para utilizar el término de H. Flanders Dunbar) a un lenguaje conceptual discursivo. Hemos de movernos entre el Sella de falsificarlas y el Caribdis de sucumbir a su irracionalismo, es decir de adoptar el modo de pensamiento en lugar de traducirlo. Véase este volumen, pág. 271. <<

[97] Ficino, ed. cit., pág. 848. <<

[98] Las reglas exigen que el jugador sea capaz de citar un texto clásico que justifique cualquier vínculo que desee establecer. «Hace trampas» si modifica el mito para hacerle cuadrar con la significación deseada. La aseveración de Ficino de que las Gracias en realidad no siguen a Venus sino a Minerva se acerca peligrosamente a la «práctica poco honrada». Cf. Frances Yates, «The Art of Ramon Lull, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVII, 1954. págs. 115-173, sobre el trasfondo filos6fico. <<

[99] Véase A. Warburg. *op. cit.*, II, pág. 464; H. Ritter, «Picatrix», *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1921-1922, págs. 97 y ss. <<

[100] J. Huizinga, *The Waning of the Middle Ages* (Londres, 1924), págs. 184 y ss.; en este pasaje se abordan con lucidez extraordinaria las raíces tanto filosóficas como psicológicas del simbolismo medieval. El mismo autor plantea sin embargo otro importante problema en *Homo Ludens* (Londres, 1949) págs. 136 y ss. <<

[101] Sobre juegos de salón que explican los atributos de Cupido véase T. F. Crane, *Italian Social Customs of the XVIth Century* (New Haven, 1920) pág. 278. Los *libri della sorte* proporcionan otro nexo entre los juegos y la magia. <<

[102] Ficino, ed. cit., págs 848 y s. <<

[103] Ficino, ed. cit., pág. 848, en el que Venus elige Careggi como morada en virtud de los tributos poéticos que el Magnífico le rinde. <<

[104] R. v. Marle, *L'Iconographie de l'Art Profane*, II (La Haya, 1932), págs. 415 y ss., y Douglas Percy Bliss, «Love Gardens in the Early German Engravings and Woodcuts», *Print Collector's Quarterly*, XV, 1928. <<

[105] Lionello Venturi: «Se concibe a Venus como a una Madona», *op cit.*, pág. 19: *«Les arbres inclinant leurs rameaux forment un orbe régulier au-dessus d'elle; madonne sylvestre dans une chapelle de verdure»* (los árboles inclinan sus ramas formando por encima de ella una cúpula regular: una madona silvestre en una capilla de vegetación). C. Terrasse, *op. cit.*, pág. 4. <<

[106] *«Tertia subsequitur sedes et tertius orbis*

Hic, Cytherea, tuus; vires lumenque globosque

Eloquar, et sparsas fulgenti lampade flammas.
Vos animae quaecumque polum sedesque beatas
Incolitis, Venerisque deae loca summa tenetis,
Este duces, nam vestra iuvat praesentia vatem.
Et tu sancta Dei genitrix, quam sydere in isto,
Diva, colo, summique sedes super ardua coeli,
Quamque ego non nunquam Veneris sub nomine ficto
Compellare meis ausus sum, diva dearum,
Da, precor, his animum rebus mentemque quietam,
ut valeam tantae describere lumina flammae».

(Viene luego el tercer reino y la tercera esfera, la tuya, Venus; déjame que ensalce las fuerzas, la luz, las estrellas, las llamas dispersas de las brillantes antorchas. Sed mis guías, almas que moráis en cualquier cielo bendito, a la alta esfera de la diosa Venus, pues vuestra presencia asiste al poeta. Y tú, santa madre de Dios a la que rindo culto en esa estrella, en el sitial más elevado por encima de los cielos encumbrados, a la que a veces me he atrevido a dirigirme con el ficticio nombre de Venus, tú, la más sagrada de las diosas, concédeme, te lo ruego, para esta empresa, serenidad en la mente y en el alma, para que sea capaz de describir la altura de tan gran llama). B. Soldati, *La Poesia Astrologica nel Quattrocento* (Florencia, 1906), pág. 191. <<

[107] Huizinga, *Waning*, pág. 105. Sobre los «dos jardines», véase también C. S. Lewis, *Allegory*, pág. 151. <<

[108] Pico siguió una línea semejante. No le cabía la menor duda de que el jardín de Alcinoo de Homero, con su primavera eterna, era una «clara y manifiesta» imitación de la descripción bíblica del Paraíso (ed. cit., II, pág. 347). <<

[109] Sobre la historia del motivo véase Henriette Mendelsohn, *Die Engel in der bildenden Kunst* (Berlín, 1907), pág. 43. <<

[110] En esta y otras observaciones de la presente sección estoy en deuda con el profesor Otto Pächt. <<

[111] E. Panofsky y F. Saxl, «Classical Mythology in Mediaeval Art», *Metropolitan Museum Studies*, IV, 1933; A. Meyer Weinschel, *Renaissance und Antike* (Reutlingen, 1933), y E. Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art* (Estocolmo, 1960. Versión española: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Alianza, Madrid, 1975. <<

[112] Apenas dos generaciones después de Botticelli, Pietro Aretino, amigo de Tiziano, escribe a Federico Gonzaga para recomendar a Sansovino *«Credo che messer Iacobo Sansovino rarissimo vi ornerà la camera d'una Venere si vera e si viva che empie di libidine il pensiero di ciascuno chi lamira»* (creo que messer Iacobo Sansovino, ese raro artista, decorará la cámara con una Venus tan fiel y viva que llenará de deseo a todo el que la mire) (carta de 6 de octubre de 1527; véase mi artículo «Zum Werke Giulio Romano's», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, ns., VIII, 1934, pág. 95). El significado de este ofrecimiento es bastante obvio. Resulta la mar de sorprendente que a Aretino le pareciera necesario o aconsejable envolverlo con palabras sancionadas por asociaciones clásicas. La cualidad que atribuye a la Venus de Sansovino es la de la Afrodita de Cnido de Praxiteles, tal como la describe Plinio. En el contexto clásico hoy además una connotación de temor reverencial mágico en el efecto que se atribuye al ídolo de la diosa del amor; en Aretino es una forma elegante de salvar un tabú social. Aun sería necesario durante mucho

tiempo un pretexto semejante para justificar el desnudo, pero media un abismo entre la seriedad moral de los días de Ficino y de Botticelli y las vagas etiquetas clásicas de épocas posteriores. <<

[113] *«Der Geist in dem gerade er (Botticelli) malte, hat unverkennbar den Überschwenglich sentimentalen Zug der uns in der platonischen Akademie begegnete»* (el espíritu en el que el más que otros pintaba tiene el inconfundible sabor extático y sentimental que hemos encontrado en la Academia platónica). (K. Brandi, *Die Renaissance in Florenz und Rom*, Leipzig, 1909, pág. 126). *«De kunst van Botticelli is mystiek, doch niet op middeleeuwsche wijze, mar in neoplatonischen Zin. Hij schildert, zooals Ficino leerde van't geheim des levens, dat schoon is en diepzinnig tevens»* (El arte de Botticelli es místico, pero no a la manera medieval, sino a la neoplatónica. Pinta lo que Ficino enseña sobre el misterio de la vida, que es a la vez sencillo y profundo). (G. J. Hoogewerff, *De ontwikkeling der italiaansche Renaissance*, Zutphen, 1921, pág. 281). En Nesca N. Robb, *Neoplatonism*, 1921, pág. 216, encontramos el análisis más completo al tiempo que más cauto de esta impresión general, cuya confirmación con pruebas externas que no le eran conocidas a la señora Robb es objetivo del presente estudio. Véase también Warburg, *op. cit.*, I, pág. 327: *«Geburt' und "Reich der Venus" können entschlossener in die Sphäre der platonistisch-magischen Praktiken einbezogen werden»* (el «Nacimiento» y el «Reino de Venus» admiten ser relacionados con más audacia con la esfera de los rituales mágicos platonizantes). <<

[114] Véase anteriormente, pág. 72. <<

[115] *«…Expensam vero huiusmodi sepulture, quam omnimodo humilem construi mandavit, rogabit Magnificum Laurentium Pierfrancisci de Medicis amicum suum, quod pro eius solita erga dictum testatorem benignitate huiusmodi impensam subire velit de eius propria pecunia… Item mandavit librum Platonis in greco in carta bona cum omnibus dyalogis existentem in domo sue habitationis consignari debere Magnifico Laurentio Pierfrancisci de Medicis tanquam de se bene merito el ob certas iustas causas animun et conscientiam suam moventes»* (…los gastos de su sepultura, que él quería que construyeran con la mayor humildad, pidió a su amigo el magnífico Lorenzo de Pierfranccsco de Médicis que los sufragara de sus propios fondos, con su acostumbrada benevolencia hacia el testador… Estipuló también que el libro de Platón en griego, en buen papel, que contenía todos los diálogos que guardaba él en casa, le fuera asignado al magnífico Lorenzo de Pierfrancesco de Médicis, a quien tantos favores debía y en consideración a ciertas causas justas que mueven su ánimo y su conciencia). P. O. Kristeller, *Supplementum Ficinianum* (Florencia, 1937). I, págs. 194 y s. <<

[116] Horne, *op cit.*, págs. 70 y 282, y Pieraccini, *loc. cit.* Sobre los Vespucci véase H. Brockhaus, *Forschungen über Florentiner Kunstwerke*, 1902, su fuente, que es Bandini, ed. cit., y la carta número 3 del Apéndice, en este volumen, pág. 129. <<

[117] Bandini, ed cit. Sobre la llamada «carta Médicis» existe una biografía inmensa. <<

[118] Kristeller, *op cit.*, pág. 193. <<

[119] El platonismo de Poliziano tenía sin duda un marchamo distinto del de Ficino. Sabemos que rehusaba

aplicarse el título de filósofo y se consideraba un crítico (R. Klibansky, *loc. cit.*, *Mediaeval and Renaissance Studies*, I, 2, pág. 316). También Nesca N. Robb señala (*Neoplatonism*, pág. 91) que «sus inclinaciones eran ligeramente aristotélicas» y sus intereses predominantemente literarios. Quizás también ella sigue concediendo demasiada importancia al ingrediente platónico en la *Giostra*, que tanto debe a una tradición diferente. Sabemos que en el tema de la astrología no puede decirse que coincidieran los puntos de vista de Poliziano y Ficino. Véase la carta de Ficino a Poliziano sobre este asunto, que equivale casi a una retractación (ed. cit., pág. 958). Véase también Don Cameron Allen, *The Starcrossed Renaissance* (Durham, Carolina del Norte, 1941). Sobre las relaciones del Magnífico con Ficino después del ataque de Pulci, véase Karl Markgraf von Montoriola, *Briefe des Mediceerkreises* (Berlín, 131. 1926), pág. 76. <<

[120] Ficino, ed. cit., pág. 960; véase también Schnitzer, *op. cit.*, I. pág. 180. <<

[121] Las pruebas documentales relativas al mecenazgo del Magnífico sobre las artes se hallan convenientemente reunidas en M. Wackernagel, *Der Lebensraum des Künstlers in der Florentinischen Renaissance* (Leipzig, 1938). Pese a los testimonios en contra, todavía es frecuente que se dé por descontado la existencia de una íntima relación entre Botticelli y el Magnífico. Dejando a un lado productos de glorificación romántica tales como el *Lorenzo di medici e la società artística del suo tempo* (Florencia, 1945) de Enrico Barfucci, en el que llegan a aducirse como prueba de su intimidad con el artista hasta los versos de Lorenzo en el Beoni en los que se burla del «botijito» (Botticello), encontrarnos la misma idea en estudios históricos serios como la *History of Florence*

(Londres, 1937) de F. Schevill, quien considera un tributo al refinado gusto del Magnífico el que «entre los escultores favoreciera principalmente a Verrocchio, y entre los pintores a Botticelli» (pág. 403). Véase también mi «The Early Medici as Patrons of Art», *Norm and Form* (Londres, 1966). <<

[122] Sobre la corriente de «segundo gótico», véase F. Antal, «Studien zur Gotik im Quattrocento», *Jahrbuch der preussischett Kunstsammlungen*, XLVI, 1925. <<

[123] V. Rossi, *Il Quattrocento*, tercera edición (Milán, 1933), pág. 391. <<

[124] Horne, *op. cit.*, pág. 188. <<

[125] Véase G. Picraccini, *op. cit.*, pág. 354. <<

[126] Sobre Marullo véase B. Croce, *Michele Marullo* (Bari, 1938). <<

[127] G. F. Hill, *op. cit.*, números 1054 y 1055. <<

[128] Para los enemigos de Lorenzo Pierfrancesco el emblema tenía un signo muy diferente. El enviado de Piero de Médicis a la corte de Carlos VIII durante los días críticos anteriores a la invasión francesa informa a Florencia que la situación es de los más grave; añade que en opinión de su colega Piero Soderini «la serpiente tiene la cola en Florencia». Poca duda ofrece que Soderini estaba aludiendo al emblema de Lorenzo de Pierfrancesco, cuyas intrigas con Carlos VIII contra Piero aceleraron probablemente su caída. Schnitzer, *op. cit.*, I, pág. 157. <<

[129] Véase este volumen, pág. 246. <<

[130] Sobre la cuestión de la persona representada en el fresco, véase más adelante, pág. 125. <<

[131] *Commentary on the Symposium*, quinto discurso, sección 8. Ficino, ed cit., pág. 1339. Cito de la traduc-

ción de S. R. Jayne, *loc. cit.*, págs. 176-177. <<

[132] J. A. Symonds, por supuesto, no hablaba muy en serio al escribir que «el rostro y la actitud de esta Venus tan poco seductora, bien despierta y melancólica, en contraste con su roncador amante, parecen simbolizar las indignidades que quizás tengan que soportar las mujeres de parte de muchachos insolentes y embrutecidos, sin otro aval que su juventud» (*op. cit.*, pág. 183). El conde Plunkett, sin embargo, sugirió con mayor seriedad que la intención del cuadro era satírica. <<

[133] El pasaje de Lucrecio recientemente aducido por Panofsky (*Studies*, pág. 63) parece bastante atractivo: «Tú (Venus) sola puedes deleitar a los mortales con una paz tranquila, pues Marte, poderoso en la batalla, rige las obras salvajes de la guerra y a menudo se arroja en tu regazo plenamente vencido por la herida imperecedera del amor, y así, levantando la vista con el bien proporcionado cuello echado hacia atrás, nutre de amor sus ojos ávidos, que te miran muy abiertos, diosa, y cuando se tiende su aliento te baja de los labios» (*De Rer. Nat.*, I, 31). El significado alegórico del contexto de Lucrecio se puede reconciliar con la interpretación de Ficino, y puede que la descripción de Marte con su «bien proporcionado cuello echado hacia atrás» quedara plasmada en el programa para el cuadro de Botticelli, pero es evidente que en el poema aparece tendido con la cabeza en el regazo de Venus y con la vista levantada, mirándola. En esta postura encuentra también Cupido a Marte y a Venus al final del primer canto de la Giostra.

«Trovolla assisa in letto fuor del lembo,
Pur mo' di Marte sciolta dalle braccia,
Il qual roverso li giacea nel grembo,

Pascendo gli occhi pur della sua faccia:»

(La encuentra sentada al borde del lecho, saliendo de los brazos de Marte, que estaba tumbado boca arriba sobre su regazo, regalando a sus ojos con la contemplación del rostro de ella). Por una extraña confusión, G. F. Young (*The Medici*, I, pág. 226) ofrece una descripción del cuadro que es representado como un resumen de la escena de Poliziano, por lo que no es raro que la pintura parezca ilustrar con toda precisión este texto imaginado. <<

[134] «Botticelli and the antique», *The Burlington Magazine*, vol. XLVII, 1925. <<

[135] Cf. E. Panofsky y F. Saxl, *Dürers Melencolia, I, Studien der Bibliothek Warburg*, vol. II (Leipzig, Berlín, 1923). Ficino escribe a Rinaldo Orsino, arzobispo de Florencia: «Tuve miedo de que este beneficio que deseabais otorgarme me fuera arrebatado por alguna saturniana. En realidad al principio casi abandoné toda esperanza, pues creía que Saturno era el más poderoso de los planetas, ya que es el más alto. Pero luego me acordé de lo que los antiguos habían dicho en sus fábulas, no sin razón, sobre Saturno y Júpiter, Marte y Venus, a saber, que a Marte lo embridó Venus y a Saturno Júpiter, lo que no significa otra cosa que la malignidad de Saturno y de Marte la contienen Júpiter y Venus» (ed. cit., pág. 726). En una carta a Naldi se explica con más claridad la aplicación moral de la teoría. Cavalcanti y él habían recibido los escritos de Naldi en un momento en que Luna y Marte parecían ser los dueños de la hora, pero no les habían parecido inestables como la Luna ni feroces y odiosos como Marte: «No brillan con el fuego de Marte, sino con el de Venus, no sirven al odio sino a la caridad,

que nos hace ver claramente la verdad de esa enseñanza poética y astronómica de que Venus domina y vence a Marte…» (ed. cit., pág. 830; véase también págs. 795, 802 y 886). Es posible relacionar con esta tradición el tipo iconográfico de la Venus Victrix, que enarbola triunfadora la armadura o el casco de Marte; cf. R. Wittkower, «Transformations of Minerva in Renaissance Imaginery», *Journal of the Warburg Institute*, II, 1938-1939. <<

[136] Sobre Chaucer y la astrología, véase W. C. Curry, *Chaucer and the Mediaeval Sciences* (Nueva York, 1926), especialmente el cap. VII. Segunda edición, Londres, 1960. <<

[137] Se dice hecho «Sobre la señora de York… y el señor de Huntingdon…», *The Works of Chaucer*, ed. A. W. Pollard (Londres, 1898), pág. XXXVI. <<

[138] Ηρόδοτος ἢ Ἀετίων, § 5. La traducción inglesa es la de H. W. y F. G. Fowler en *The Works of Lucian of Samosata* (Oxford, 1905), vol. II, pág. 92. Por desgracia la cita del conde Plunkett no es exacta. Sobre la composición de Rafael basada en esta descripción, véase Foerster, *Jahrbuch der Preussischen Kunstslg.*, XLIII (1922), pág. 133. <<

[139] *«Campo Rosso attraversato da fascia azzurra con vespe d'oro»* (campo de gules atravesado por faja azul con avispas de oro) (fig. 49). La teoría de que las avispas constituyen una alusión al emblema de los Vespucci, la avalan los cuadros de Piero di Cosimo pintados, como se sabe, para el palacio Vespucci de la Vía del Serví (Panofsky, *Studies*, pág. 60). Giran en torno al episodio del Descubrimiento de la Miel que narra Ovidio en sus Fastí En uno aparece Baco y las abejas de la miel, y en el otro

la república cómica del sátiro recibiendo picotazos al tratar de sacar miel de un nido de avispones (fig. 5). Cierto es que Ovidio habla de avispones (*crabrones*), pero la diferencia zoológica carece de relieve en el contexto y los comentarios del Renacimiento hablan de *crabrones et vespae* (comentario de Paulus Marsus en la edición de Venecia de 1485). <<

[140] Un repaso al árbol genealógico de este gran clan pone de manifiesto que no resulta fácil identificar el matrimonio en cuestión, sobre todo porque los Vespucci no figuran en el *Famiglie Celebri* de Litta, y el árbol genealógico de Bandini (ed. cit.) omite a menudo la fecha del matrimonio. Por razones estilísticas nos inclinaríamos a buscar un matrimonio entre 1485 y 1490. Sabemos, por supuesto, que Botticelli colaboró en la decoración del palacio de la Vía di Servi perteneciente a Guido Antonio Vespuci para el que también estaban destinadas las pinturas «de avispas» de Piero di Cosimo, pero el palacio no fue comprado antes de 1497 y sería necesario revisar radicalmente nuestras ideas en torno al estilo del Botticelli tardío para hacer encajar un cuadro así en fecha tan avanzada. Nos sabemos en qué fecha contrajo matrimonio Giovanni Vespucci (el hijo de Guido Antonio), pero como nació en 1475 no pudo ser mucho antes de 1495.

La rama a que pertenecía Marco Vespucci, el marido de «La Bella Simonetta» tiene un parentesco bastante lejano con la de Guido Antonio y Américo. El matrimonio de Simonetta tuvo lugar en 1468, antes de dar comienzo la carrera activa de Botticelli. Nuestra lectura de las pruebas descarta asimismo la interpretación romántica del *Marte y Venus* de Piero de Cosimo según la cual hacía ésta juego con la pintura de Botticelli, —la una conmemoraba la muerte de Giuliano de Médicis y la otra la

de Giovanni de Pierfrancesco de Médicis— expuesta recientemente por R. Langton Douglas en *Piero di Cosimo* (Chicago, 1946), págs 54 y ss., quien fecha el cuadro basándose en este supuesto. Como ambos maestros trabajaron para los Vespucci, no es de extrañar que Piero di Cosimo conociera y adaptara la composición de Botticelli. <<

[141] Aparte de las fuentes mencionadas por Giovanni Poggi en «La Giostra Medicea del 1475 e la Pallade del Botticelli», *L'Arte*, 1902, contamos ahora con una descripción más del estandarte de Botticelli en el poema de Naldi publicado por Hulubei, *loc. cit.*, *Humanisme et Renaissance*, 1936, pág. 176. <<

[142] Sobre la interpretación específica, por ej. Steinmann y G. F. Young; abogan por una interpretación política más general J. Mesnil, *op. cit.*, y A. L. Frothingham, «The Real Title of Botticelli's Pallas», *Journal of the Archaeological Institute of America*, XII, 1908, pág. 438. El emblema no es la divisa personal del Magnífico, pues se encuentra también en monumentos y medallas no relacionadas con Lorenzo. Cf. Hill, *op. cit.*, núm. 1051, núm. 1110 (9 y 23). La última reviste especial interés en nuestro contexto pues se refiere al antepasado de Lorenzo Pierfrancesco. <<

[143] R. Wittkower, «Transformation of Minerva in Renaissance imaginery», *Journal of the Warburg Institute*, II, 1938-1939, fue el primero en hacer hincapié en esta relación, aunque su interpretación, basada en materiales distintos, difiere ligeramente de la sugerida en este estudio. <<

[144] La mayor parte de los libros sobre Ficino abordan este problema; véase P. Kristeller, «The Philosophy of

Marsilio Ficino» (Nueva York, 1944) y la bibliografía. Un lúcido resumen de la doctrina ficiniana sobre el hombre se encontrará en Panofsky, *Studies*, págs 134 y s. Trinkaus, *op. cit.*, págs. 80 y ss. estudia una serie de concepciones semejantes. <<

[145] Ficino, ed. cit., págs. 675 y ss. Traducido en E. Cassirer, P. O. Kristeller y J. H. Randall, eds., *The Renaissance Philosophy of Man* (Chicago, 1948). <<

[146] No he visto que en los escritos de Ficino aparezca el Centauro usado en este sentido, pero en manuales posteriores es muy usual esta interpretación. Cf. F. Licetus, *Hieroglyphica* (Patavii, 1653), pág. 287: *«Quem admodum ergo biformis natura Centauri Sagittarii symbolum est humanae vitae; quae constituitur ex parte rationali superiore, ac irrationali inferiore, tanquam ex voluntate et appetitu, ex intellectu et sensu»* (así la doble naturaleza del centauro Sagitario es un símbolo de la vida humana, que consta de una parte racional superior y otra irracional inferior, la voluntad y el apetito, el intelecto y los sentidos). Más importante que el paralelismo en sí es el hecho de que la imaginería de Ficino utilice constantemente recursos semejantes cuando no idénticos. La idea de un componente animal en el hombre reaparece una y otra vez en sus escritos y forma parte sin duda de su concepción del hombre: *«Illum in primis stultissimum non iudicare non possum, quod multi bestiam quidem suam imo feram noxiam et indomitam, hoc est corpus pascunt diligentissime, seipsos autem, id est, animum ipsum quantum in eis est, fame peire permittunt»* (ed. cit., pág. 636) (y sobre todo no puedo evitar que me parezca muy estúpido el que muchos alimenten con diligencia su bestia, ese peligroso animal que es el

cuerpo, y en cambio a sí mismos, es decir a la mente que llevan dentro, la dejen morir de hambre).

Sobre el alma como lugar de lucha constante, véase *Theologia Platonica*, lib. IX, cap. III: «*Ac etiam si nunquam corporis impetus frangeremus, satis tamen esset pugna ipsa, quae est in nobis continua, ad ostendendum animam corpori repugnare*» (ed. cit., pág. 205) (aunque nunca podamos frenar el ímpetu del cuerpo, la lucha misma que siempre está con nosotros basta para mostrar que el alma y el cuerpo son antagónicos). Para representar esta idea Ficino suele recurrir a la imagen platónica del carro, el auriga y los caballos: «*Caput autem aurigae est unifica virtus ad ipsum universi principium intellectui praesidens, cum unitate conveniens. Melior equus est virtus ipsa rationalis… equus vero deterior est imaginatio una cum natura, id est vegetali potentia*» (ed. cit. pág. 1368) (el que lleva el carro es la virtud unificada que controla el origen del intelecto universal y concuerda con la unidad. El mejor caballo es por el poder de la razón… el peor es la imaginación que concuerda con la naturaleza, es decir el poder vegetativo). Tenemos aquí la misma tricotomía que suponemos gobierna el cuadro de Botticelli, en el que Minerva hace de *caput aurigae*, la «parte humana» del centauro vale por el *melior equus* y la parte equina por el *equus deterior*.

En torno a la imagen del hombre como ser compuesto, con una parte humana y otra animal, Ficino cita también a Platón: «*In libro nono de Iusto, figurat hominis animam hunc in modum: Est aliqua congeries capitum plurium beluarum, quasi in globum coacta ferium, ex hac multiplici capitum ferinorum congerie pullulat, quasi stipes aliquis ex radicibus, qui stipes hinc leo est, inde draco. Huic stipiti homo aliquis superponitur, clavam*

manu tenens, qua bestias verberat saevientes. Demum corpori humani pellis omnia lila circundat, per quam animal unum videatur esse, quod est simplex animal… Homo est ratio… etc.» (ed. cit., pág. 395) (en el noveno libro de la República [*Republic*, IX, XII, D] pinta Platón el alma del hombre de la siguiente manera: es un compuesto de varias cabezas de animal, un globo de animales, y de esta mezcla de muchas cabezas de animal sale como un tallo de su raíz, aquí un león y allí una serpiente. Sobre este tallo se superpone un hombre con un palo en la mano con el que golpea a las bestias salvajes. Por último, envuelve todo esto en una piel humana de forma que parezca un único animal que es también una criatura. El hombre es razón…). Esta complicada alegoría no era fácil de traducir a imagen visual, aunque el centauro casi podía sustituirla. <<

[147] Véase también Ficino, ed. cit., pág. 717 Cf. la interpretación de los «arqueros» de Miguel Ángel que hace Panofsky, *Studies*, según un pasaje paralelo de Pico. <<

[148] Cf. E. Panofsky, *Hercules am Scheidewege, Studien der Bibliothek Warburg* 18 (Leipzig, Berlín, 1930), pág. 63. <<

[149] R. Wittkower, artículo citado. La filosofía de la conciliación entre la virtud y los sentidos que esta teoría presupone difiere de la idea de Ficino. <<

[150] La cita procede de las *Altercazione* (capitolo LV. 19) de Lorenzo de Médicis, en las que se hace explicar a Ficho sus ideas sobre la búsqueda del *Sommo Bene*. En este discurso se profundiza el dualismo entre las partes racionales y sensuales del alma en diversas distinciones escolásticas: las facultades racionales se subdividen en

facultades naturales y adquiridas, estas últimas en especulativas y activas, de las cuales las primeras son las superiores. Se dividen en tres partes, la contemplación de las cosas terrestres. la de las celestes y la de las supracelestes. Esta última a su vez se divide en dos parces, la forma inferior en la que el alma está todavía unida al cuerpo y la forma superior de contemplación en la que el intelecto deja atrás la materia. Esto no lo puede lograr la mente mortal sin la ayuda divina de lo alto, simbolizada por la diosa virgen Minerva: *«E como sanza madre è il santo Numine,/ cosí sanza materia netto è puro/ si separi dal corpo il nostro acumine»* (e igual que la santa Divinidad no tiene madre, así se separa del cuerpo nuestro entendimiento, neto, puro y libre de materia). <<

[151] Procede del mismo sarcófago que suministró también el modelo para «Marte y Venus». Cf. E. Tietze-Conrat, art cit. <<

[152] Véase este volumen, pág. 92. <<

[153] Eckart Peterich, «Gli Dei Pagani nell' Arte Cristiana», *La Rinascita*, V, 1942, pág. 56. <<

[154] Ficino, ed. cit., pág. 1217. <<

[155] Pico, en su comentario a las *Canzone d'Amore*, II, 17 de Benivieni, ofrece una versión más simplificada de la misma interpretación: *«Seguendo adunque la espositione da noi addotta, habbiamo ad dire che tutto quello che communica Celio à Saturno, cioè quella plenitudine delle idee la quale descende da Dio nella mente, sono e testicoli di Celio, perochè separati quelli da esso, rimane sterile, et non è più generativo, cascono questi testicoli nel mare, cioè nella natura informe Angelica, el come prima con quella si conjungano nasce essa Venere, laquale come e detto, e quello decore, quello ornato, et*

quella gracia, resultante della varietà di quelle idee, et perchè quelle idee non harebbono in se quella variettà et distintione, se non fussino mischiate à quella natura informe, ne sanza quella varietà vi puo essere bellezza, meritamente segue che Venere non potessi nascere se non cadendo e testicoli di Celio nelle marittime acque» (siguiendo pues la interpretación que hemos adoptado, leñemos que decir que todo lo que Cronos comunica a Saturno, es decir, esa plenitud de ideas que desciende de Dios al intelecto, lo representan los testículos de Cronos, pues en cuanto se los separa de él, queda estéril y privado de poder generador; se arrojan los testículos al mar, es decir a la naturaleza angélica informe, y la primera vez que se unen con ella nace Venus que, como se ha dicho, es la belleza, el adorno y la gracia que nace de la variedad de aquellas ideas. Y como dichas ideas carecerían de esa variedad y distinción de no estar mezcladas con aquella naturaleza informe, y como sin variedad no habría belleza, se desprende que Venus no hubiera nacido de no caer en las aguas del mar los testículos de Cronos. <<

[156] Esta observación la formuló F. Saxl en una conferencia. He escogido el ejemplo de Baldovinetti sin con ello pretender que este fuera necesariamente el modelo que el artista tuvo en mente. El grupo de la puerta de Ghiberti, por ejemplo, se aproxima más aún a este esquema en ciertos detalles; en ella a los dos ángeles ministrantes se les representa volando, lo que no difiere mucho de los vientos del cuadro de Botticelli. Lógicamente no es posible determinar hasta qué punto estaba el artista, al hacer uso de tal fórmula, pensando en su significación teológica precisa. Toby E. S. Yuen ha estudiado en «The Tazza Farnese as a source for Botticelli's Birth of

Venus and Piero di Cosimo's *Myth of Prometheus*», *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 74, 1969, págs. 175-178 (fig. 56) una interesante posible fuente de inspiración. <<

[157] Apuleyo, ed cit. pág. 542. <<

[158] En un manuscrito del siglo XV de Apuleyo 171. (Florencia, Laurenziana, 54, 24) esta descripción del aspecto de la diosa (fol. 67v) lleva una nota al margen que dice «*Descriptio Veneris*». <<

[159] Cito de la traducción inglesa de F. J. Miller en la Loeb Classical Library (Londres, etc., 1916). <<

[160] A menudo se ha dado por descontado que las Artes Liberales del fresco deben corresponderse con la descripción de Marciano Capella, pero esto, desde luego, no es muy probable. <<

[161] A. d'Ancona. «Strambotti di Leonardo Giustiniani», *Giornale di Filologia Romanza*, vol. II, núm. 5, 1879. <<

[162] *Commentary on the Symposium*, discurso III, capítulo 3, Ficino, ed. cit., pág. 1329, y Ficino, ed. cit., pág. 924, donde las «artes liberales» representan el único placer que le queda al hombre. (Sobre la historia de esta concepción moralizada de las Artes llamadas «liberales» según Salutati porque «liberan» la mente del deseo carnal, véase Nesca N. Robb, *Neoplatonism*, pág. 37). <<

[163] Debe reconsiderarse la idea de que la Villa Lemmi era una propiedad perteneciente a Giovanni Tornabuoni. Vasari ofrece una detallada descripción de la propiedad y afirma que estaba tan cerca del río Terzolle que estaba parcialmente en ruinas cuando escribía, lo que parece indicar que se trataba de dos cosas diferente& <<

[164] Un repaso de estos análisis anteriores a la aparición del libro de P. Kristeller puede encontrarse en R.

Montano, «Ficiniana», *La Rinascita*, IIII, 1940. <<

[165] Véase R. Klibansky, *The Continuity of the Platonic Tradition* (Londres, 1939). <<

[166] *History of Magic and Experimental Science* (Nueva York, 1934), IV, págs. 562 y ss. <<

[167] E. Panofsky y F. Saxl, *op. cit.* <<

[168] E. Panofsky, *Studies*, pág. 165. <<

[169] N. Ivanoff, «La beauté dans la philosophie de Marsile Ficine et de Léon Hebreux», *Humanisme et Renaissance*, III, 1936. Bibliografía suplementaria se encontrará en P. Krisreller, *op. cit.*, y A. Chastel, *Marsile Ficine et l'art* (Ginebra, etc., 1954). <<

[170] Han subrayado esta relación J. Festugière en *La philosophie de l'amour de Marsile Ficin et son influence sur la littérature française au* XVI *siècle* (París, 1941) y el Dr. Walter Moench en *Die italienische Platon-renaissance und ihre Bedeutung für Frankreichs Literatur und Geistesgeschichte 1450-1550* (Berlín, 1936). <<

[171] Cf. Julius v. Schlosser, *Die Kunstliteratur* (Viena, 1924); E. Panofsky, *«Idea», Studien der Bibliothek Warburg* (Leipzig, Berlín, 1924); A. Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600* (Oxford, 1940); R. Wittkower, «The Artists and the Liberal Arts», *Eidos*, vol. I, 1950, págs. 11-17. <<

[172] Ficino, ed. cit., pág. 637. <<

[173] Sobre esta tradición véanse W. Weisbach, «Der sogennante Geograph des Velasquez», *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, XLIX, 1928, y E. Wind, «The Christian Democritus», *Journal of the Warburg Institute*, I, 1937-1938, págs. 180 y ss. <<

[174] Ficino, ed. cit., pág. 118. <<

[175] Ficino, ed. cit., pág. 944. <<

[176] Véase Horne, *op. cit.*, pág. 280. <<

[177] Ficino, ed. cit, pág. 229. Sobre la observación de Cosimo de Médicis: «Ogni dipintore dipigne sé» y su reflejo en la literatura, véase C. S. Gutkind, *Cosimo de' Medici* (Oxford, 1938), pág. 234. <<

[178] Miguel Ángel contaba 16 o 17 años cuando se sentaba a la mesa del Magnífico; tenía 22 o 23 durante la época en que trabajó para Lorenzo de Pierfrancesco, que le aconsejó convertir el Amor en una falsa antigüedad Sobre este período de la vida de Miguel Ángel, véase K. Frey, *op. cit.* <<

[179] «*Non exprimis (inquit aliquis) Ciceronem. Quid tum? Non enim sum Cicero, me tamen (ut opinor) exprimo*» (*Epistolarium*, VIII, Poliziano, ed. cit., pág. 113). Sobre el contexto de esta observación, véase F. Ulivi, *L'imitatione nella Poetica del Rinascimento* (Milán, 1959). Sobre la teoría de la expresión en la teoría del arte humanista, véase R. W. Lee, «Ut pictura poesis». *The Art Bulletin*, XXII (1940). P. O. Kristeller, «Humanism and Scholasticism in Italian Renaissance», *Byzantion*, 17, 1944-1945, pág. 373, nos previene para que no concedamos más importancia de la debida a la relación entre el arte renacentista y las ideas románticas en torno al genio creador del artista que «eran en buena medida ajenas al Renacimiento italiano». No cabe duda de que la relación es más compleja de lo que el concepto decimonónico de esta época permitía entrever. En mi artículo sobre Giulio Romano (*Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, nueva serie, IX, 1935, págs. 140 y s., y, junto con E. Kris, en «The Principies of Caricature», *The British Journal of Medical Psychology*, XVII,

1938, págs. 331 y ss.), he tratado de explicar más en detalle el modo en que la nueva teoría influyó en la evolución estilística. <<

[180] Encontré estas cartas (e identifiqué al autor de la núm. 3), en 1949. Estoy profundamente agradecido al profesor Nicolai Rubinstein por haber comprobado y corregido mi transcripción y mi traducción. <<

[*] Este estudio apareció en el *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* en 1963. <<

[1] «*Se Zoanne Bellino fa tanto male voluntieri quella historia, como me haveti scripto, siamo contente remetterne al justicio suo, pur chel dipinga qualche historia o fabula antiqua, aut de sua inventione ne finga una che representi cosa antiqua et de bello significato*» (si Giovanni Bellini se muestra tan remiso con esa historia como habéis escrito, contentémonos con dejarlo en sus manos, con tal que pinte alguna historia o fábula antigua, o idee una él mismo que represente un tema clásico con un bello significado). (Carta a Michel Vianello, 28 de junio de 1501, publicada en W. Braghirolli, *Archivio Veneto*, XIII, 1877, pág. 377). <<

[2] R. Foerster, «Studien zu Mantegna und den Bildern in Studierzimmer der Isabella Gonzaga», *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, XXII, 1901, págs. 78 y ss. y 154 y ss.; E. Wind, *Bellini's Feast of the Gods* (Cambridge, Mass., 1948), págs. 9-20; E. Tietze-Conrat, «Mantegna's *Parnassus*. A discussion of a recent interpretation», *Art Bulletin*, XXXI, 1949, págs. 126-130, y E. Wind, *ibid.*, págs. 224-231.

Una bibliografía completa puede encontrarse en el Catálogo de la Exposición Mantegna en Mantua, 1961 (G. Paccagnini, *Andrea Mantegna. Catalogo della Mos-*

tra..., Venecia, 1961), en el núm. 65, pág. 64. Bibliografía sobre el *Studiolo* de Isabella figura en Ercolano Marani y Chiara Perina, *Mantova, Le Arti*, II (Mantua, 1962), págs. 378 y ss. <<

[3] VIII, 266-369. <<

[4] Esta doble atribución ha sido causa de ciertas confusiones en escritos sobre el tema y catálogos de biblioteca. Se resuelve con toda facilidad con ayuda de Pauly-Wissowa, *Real-Encyclopädie*, s. v. Herakleides (45) y Herakleitos (12). <<

[5] Sobre la *editio princeps* y los principales manuscritos, véase el prefacio de F. Oelmann a la edición Teubner, Heraclito, *Quaestiones Homericae* (Leipzig, 1910). La traducción latina de Conrad Gesner fue publicada en Basilea en 1554 y reeditada con frecuencia, por ej. en Th. Gale, *Opuscula Mythologica* (Amsterdam, 1688) (todavía bajo el nombre de Heráclides del Ponto). <<

[6] Por ej. Viena, Biblioteca Nacional, Manuscrito de filosofía griega 133, y París, Biblioteca Nacional, 2403, Cf. el prefacio de F. Oelmann, *loc. cit*. <<

[7] Problemata 69, edición Teubner, págs. 89-90.

Νῦν τοίνυν ἅπαντα τἀλλα ἀφέντες επὶ τὴν διηνεχῆ καὶ χαλεπῶς θρυλουμένην ὑπὸ τῶν συκοφαντῶν κατηγορίαν τραπώμεθα. ἄνω γοῦν καὶ κἀτω τραγῳδοῦσι τὰ περὶ Ἄρεος καὶ Ἀφροδίτης ἀσεβῶς διαπεπλάσθαι λέγοντες ἀκολασίαν γὰρ ἐμπεπολίτευκεν οὐρανῷ καὶ τὸ παρ' ἀνθρώποις, ὅταν γένηται, θανάτου τιμώμενον οὐκ ἐδυσωπήθη παρὰ θεοῖς ιστορῆσαι, λέγω δὲ μοιχείαν.

ἀμφ' Ἄρεος φιλότητος ἐυστεφάνου τ' Ἀφροδίτης.

ὡσ τὰ πρῶτα μίγησαν ἐν Ἠφαίστοιο δόμοισιν’

εἶτα μετὰ τοῦτο δεσμο καὶ θεῶν γέλωτες ικεσία τε πρὸς Ἥφαιστον Ποσειδῶνος’ ἅπερ ἑἰ θεοἰ νοσοῦσιν, οὐκέτι τοὺς παρ’ ἀνθρώποις αδικοῦντας ἔδει κολάζεσθαι. νομίζω δ’ ἔγςωγε καίπερ ἐν Φαίαξιν, ἀνθρώποις ἡδονῇ δεδουλωμένοις, ᾳδόμενα ταῦτα φιλοσοφου τινὸς ἐπιστήμης ἔχεσθαι’ τὰ γὰρ Σικελικὰ δόγματα καὶ τὴν Ἐμπεδόκλειον γνώμην ἔοικεν ἀπὸ τούτων βεβαιοῦν, Ἄρην μὲν ὀνομάσας τὸ νεῖκος, τὴν δὲ Ἀφροδίτην φιλίαν. τούτους οὖν διεστηκότας ἐν ἀρχῇ παρεισήγαγεν Ὅμηρος ἐκ τῆς πάλαι φιλονεικίας εἰς μίαν ὁμόνοιαν κιρναμένους. ὅθεν εὐλόγως ἐξ ἀμφοῖν Ἁρμονία γεγένηται τοῦ παντὸς ἀσαλεύτω καὶ κατ’ ἐμμέλειαν ἀρμοσθέντος γελᾶν δ’ ἐπὶ τοὐτοις εἰκὸς ἦν καὶ συνήδεσθαι τοὺς θεούς, ἅτε δὴ τῶν ἰδίων χαρίτων οὐκ ἐπὶ φθοραῖς διισταμένων, ἀλλ’ ὁμονοοῦσαν εἰρήνην ἀγόντων.

Otros textos renacentistas sobre la «armonía» se recogen en E. Panofsky, *Studies in Iconology* (Nueva York, 1939), pág. 163. <<

[8] *«Un Marte e una Venere che stanno in piacere con un Vulcano et un Orpheo che suona, con nove Ninphe che ballano»* (Un Marte y una Venus entregados al placer con un Vulcano, un Orfeo tocando y nueve ninfas bailando); cf. G. Paccagnini, *op. cit.*, pág. 64. <<

[9] El mismo artista o algún otro en época posterior ha trazado una línea (débilmente perceptible incluso en E. Tietze-Conrat, *Mantegna*, Londres, 1955, lám. 138) que prolonga la dirección de la cerbatana de Cupido y va a morir en la punta del órgano sexual de Vulcano. <<

[10] Ioannis Ioviani Pontani, *Carmina*, ed. B. Soldati (Florencia, 1902), vol. I, págs. 3-4. <<

[11] Pontano leyó el *Urania* a su Academia en febrero de 1501; parece que en versiones anteriores faltaba la presente invocación. La pintura de Mantegna fue instalada en 1497. <<

[*] El presente ensayo está basado en una conferencia pronunciada en el Warburg Institute en 1956 y redaborada para el Discurso Inaugural de la Conferencia Anglo-norteamericana de Historiadores del 9 de julio de 1970. <<

[1] Vasari, Milanesi, vol. IV, págs. 329-330, «*...dove giunto... cominciò nella camera della Segnatura una storia, quando i teologi accordano la filosofia e l'astrologia con la teologia; dove sono ritraui tutti i savi del mondo che disputano in varij modi*». <<

[2] Análisis de la *Stanza della Segnatura* se encontrarán especialmente en J. Klaczko, *Jules II* (París, 1898), capítulo 12, y L. Pastor, *Storia dei Papi*, III (Roma, 1959), libro III, capítulo 10; y más recientemente en L. Dussler, *Raphael, a Critical Catalogue*, Londres, 1970, y John Pope-Hennessy, *Raphael* (Londres y Nueva York, 1970). <<

[3] Oskar Fischel, *Raphaels Zeichnungen*, manual (Berlín, 1913). <<

[4] Harry B. Gutman, «Medieval content of Raphael's "School of Athens"», *Journal of the History of the Ideas*, vol. 2, núm. 4, págs 420-429, no ha encontrado mucho eco con su propuesta de aceptar la interpretación de Vasari. <<

[5] Giovanni Pietro Bellori, *Descrizione delle imagini dipinti da Raffaelle d'Urbino nel Palazzo Vaticano, e ne-*

lla Farnesina alla Lungara (Roma, 1751), Prefacio, págs. LX-LXI. <<

[6] Johann D. Passavant, *Rafael's von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, 3 vols. (Leipzig, 1839-1858). <<

[7] Anton Springer, «Raffael's Schule von Athen», *Die graphischen Künste*, vol. 5, 1883, pág. 87. <<

[8] Franz Wickhoff, «Die Bibliothck Julius II», *Jahrbuch der Königlichen preussischen Kunstsammlungen*, 1893, núm. 1. <<

[9] Véase Pope-Hennessy, *op. cit.*, cap. IV, nota 20. <<

[10] Heinrich Wölfflin, *Die klassische Kunst* (Munich, 1904). <<

[11] Julius von Schlosser, «Giustos Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura», *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allenhöchsten Kaiserhauses*, vol. XVII, 1896, págs. 13-100. <<

[11a] Cf. Dorez, *La conzone delle Virtù e delle Scienze*, Bérgamo, 1904, cap. IX. <<

[12] Vincenzo Golzio, *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo* (Ciudad del Vaticano, 1936), pág. 14. <<

[13] Fiorenzo Canuti, *Il Perugino*, 2 vols. (Siena, 1931); vol. I, págs 138-139. <<

[14] Karl Müllner, *Reden und Briefe italienischer Humanisten* (Viena, 1899). <<

[15] *Iohannis Tuscanellae oratio pro legendi initio*, Müllner. *op. cit.*, págs. 191-197. <<

[16] Vasari, Milanesi, vol. IV, págs 335-336. <<

[17] Los libros que llevan los dos filósofos, el *Timeo* y la *Ética*, no existían como tales en tiempos de Rafael.

No había traducciones italianas separadas de estos dos tratados. <<

[18] A. Springer, *loc. cit.* <<

[19] Cicerón, *De Oratore*, I, 9. <<

[20] Cicerón, *Pro Archia Poeta*, I, 2. <<

[21] *Gregorii Tiphernii de studiis litteratum oratio*, Müllner, *op. cit.*, págs. 182-191. <<

[22] Poggio Bracciolini, *Oratio in laudem legum*, Eugenio Garin, ed., *La Disputa delle arti nel quattrocento* (Florencia 1947), págs. 11-15. <<

[23] Ed. cit. págs 11-12. <<

[24] Golzio, *op. cit.*, pág 24. <<

[25] Véase la introducción al presente volumen, págs. 15 yss. <<

[26] Karl Bühler, *Die Darstellunsfunktion der Sprache* (Jena 1934). <<

[27] Véase este volumen, págs. 284 y ss. <<

[28] *Iohannis Argyropuli, Die III. Novembris 1458, hora fere* XVI. *In libris tribus primis Physicorum*, Müllner, *op. cit.*, pág. 43. <<

[29] Véase mi ensayo «The use of art for the study of symbols», *The American Psychologist*, vol. 20, 1965, reimpreso ahora en James Hogg, ed., *Psychology and the Visual Arts* (Harmondsworth, Middlesex, 1969). <<

[30] Oskar Fischel, *Raphaels Zeichnungen*, vol. 5 (Berlín, 1924), vol. 6 (Berlín, 1925). <<

[31] John White, «Raphael and Breugel. Two Aspects of the Relationship between Form and Content», *The Burlington Magazine*, vol. CIII, núm. 699, junio de 1961; y Pope-Hennessy, *op. cit.*, págs. 58 y ss. <<

[32] Wölfflin, *op. cit.* <<

[33] Wölfflin, *op. cit.* <<

[34] Mario Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, 2 vols, Studies of the Warburg Institute, 3 (Londres, 1939). <<

[35] Véase anteriormente, nota 29. <<

[*] Es una versión revisada del estudio aparecido en el *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* en 1951. <<

[1] Karl Giehlow, «Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance», *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, XXXII, 1915. <<

[2] «*Entrò Bramante in capriccio di fare in Belvedere in un fregio nella facciata di fuori alcune lettere a guisa di jeroglifi antichi, per dimostrare maggiormante l'ingegno ch' aveva, e per mettere il nome di quel pontefice e'l suo; e aveva cosi cominciato*: Julio II Pont Maximo, *ed aveva fatto fare una testa in profilo di Julio Cesare, e con dua archi un ponte che diceva*: Julio II Pont., *ed una aguglia del circolo Massimo, per* Max. *Di che il papa si rise, e gli fece fare le lettere d'un braccio che ci sono oggi alla antica, dicendo che l'aveva cavata questa sciocchería da Viterbo sopra una porta, dove un maestro Francesco architettore messe il suo nome in uno architrave intagliato così, che fece un San Francesco, un arco, un tetto, ed una torre, che rilevando diceva a modo suo: Maestro Francesco Architettore*». Vasari, Milanesi, IV, pág 158. El pasaje no se encuentra en la primera edición de 1550. <<

[3] En Londres, en 1904, se publicó una reimpresión de la primera edición de Aldus de 1499. <<

[4] *Hypnerotomachia* fol. pág. VI, verso; Giehlow, *loc. cit.*, pág. 54. <<

[5] El interés por los jeroglíficos en la Roma de Bramante está perfectamente comprobado. Cf. Giehlow, *loc. cit.*, pág. 97. <<

[6] Mario Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, I, Studies of the Warburg Institute, 3 (Londres, 1939), pág. 192. <<

[7] Giehlow, *loc. cit.* págs. 40 y s. Según Vasari, Milanesi, *loc. cit.*, este Francesco Architettore podría no ser otro que Pierfrancesco da Viterbo, pero no hay pruebas que sustenten esta conjetura. <<

[8] Giehlow, *loc. cit.*, págs 43 y ss, y F. Saxl, *Lectures* (Londres, 1957), vol. I, págs. 186-188. <<

[9] Diario de Paride de Grassis, cf. V. Golzio, *Rafaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo* (Ciudad del Vaticano, 1936), pág. 14. <<

[10] Quizás esta misma versión contribuya también a explicar la decisión del Papa de mandar volver a tapar un obelisco que fue encontrado a comienzos de su pontificado, cf. Giehlow, *loc. cit.*, pág. 98. <<

[11] Giehlow, *loc. cit.*, págs. 97 y 115 y s. <<

[12] L. Pastor, *History of the Popes*, VI (Londres, 1898), págs. 479 y 655. <<

[13] Sobre el papel del «obelisco de César» en los estudios de jeroglíficos, cf. Giehlow, *loc. cit.*, págs. 30 y ss. y 54. <<

[14] Egidio da Viterbo, *Historia viginti secolorum*, Cod C., 18, 9, Biblioteca Angelica, Roma, fol. 245: «… *ad religionem facere ut templum ingressurus facturusque rem sacram non nisi commotus attonitusque novae molis aspectu ingrediatur, …animos quoque affectum expertes*

immotos perstare, affectu concitos facile se ad templa arasque prosternere» (Reproducido en Pastor, *loc. cit.*, vol. III, Apéndice). <<

[15] Esta fue, por supuesto, la solución adoptada finalmente con Sixto V, después de ser ya debatida antes de la época de Bramante. Cf. Schüller-Piroli, *2000 Jahre St. Peter* (Olten, 1950), págs. 499 y 617 y ss. y láminas págs. 505 y 506.

Véase también B. Dibner, *Moving the Obelisks* (Norwalk, Conn., 1952), y Cesare d'Onofrio, *Gli Obelischi di Roma* (Roma, 1965). <<

[16] *«Il quale altissimo Obelisco minima fede ancora ad me non si lassa havere che unaltro conformitate monstrasse, ne similitudine. Non gia il Vaticanio. Non il alexandrino. Non gli Babylonici. Teniva in se tanta cumulatione di miraveglia, che io di stupore insensato stava alla sua consideratione. Et ultra molto piu la inmensitate dillopera, et lo excesso dilla subtigliecia dil opulente et acutissimo ingiegnio, et dilla magna cura, et exquisita diligentia dil Architecto. Cum quale temerario dunque invento di arte? Cum quale virtute et humane forcie, et órdine, et incredibite impensa, cum coelestae aemulatione tanto nellaire tale pondo suggesto riportare?...». Loc. cit.*, fol. b, recto. <<

[17] En el fresco de Franciabigio del triunfo de Cicerón en Poggio a Cajano figura un obelisco en una posición semejante, ligeramente excéntrica, delante de un gran edificio centralizado (fig. 104). Como se dice que Giovio tuvo participación en el programa de estas pinturas, es al menos imaginable que hubiera una relación directa con los proyectos de Bramante. <<

[18] Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Studies of the Warburg Institute, 19 (Londres, 1949), esp. págs. 23 y s. <<

[19] J. S. Ackerman, «The Belvedere as a classical villa», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 14, 1951, págs. 70-91 y *The Cortile del Belvedere* (Vaticano, 1954). <<

[20] Un estudio más profundo de esta relación no sólo supondría una comparación detallada entre los grabados en madera de la *Hypnerotomachia* y la arquitectura de Bramante, sino que plantearía el problema de si estas ilustraciones influyeron en Bramante o no sería Bramante el que influyó en las ilustraciones. <<

[21] Ackerman, *op. cit.* <<

[22] A. Michaelis, «Geschichte des Statuenhofes im Vaticanischen Belvedere», *Jahrbuch des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts*, v. 1890. J. Klaczko, *Jules II*, (París, 1898). P. G. Hübner, *Le Statue di Roma*, I, (Leipzig, 1912). Un nuevo e importante elemento para la reconstrucción de la colocación de estas estatuas lo constituye E. Tormo, *Os Desenhas das antigualhas que vio Francisco d'Ollanda, Pintor Portugués* (Madrid, 1940). Hans Henrik Brummer ofrece en *The Statue Court in the Vatican Belvedere* un análisis crítico de este ensayo. <<

[23] Cf. G. Tiraboschi, *Biblioteca Modenese*, IV (Módena, 1783), págs. 108-122. Véase también 31. Gertrude Bramlette Richards, *Gianfrancesco Pico della Mirandola*, tesis mecanografiada en la Biblioteca de la Universidad de Cornell, press núm. T. 1915, R. 515. <<

[24] L. Pastor, *History of the Popes*, VII (Londres, 1908), págs. 5 y s., y VIII, págs. 406 y s. <<

[25] Pastor, *loc. cit.*, V, 1898, pág. 216. <<

[26] W. Amelung, *Die Skulpturen des Vaticanischen Museums* (Berlín, 1908), núm. 42, págs. 112-115. <<

[27] Tal vez Pico conociera esta pintura de cuando estuvo en Mantua en 1506. Cf. A. Schill, *Gianfrancesco Pico della Mirandola und die Entdeckung Amerikas* (Berlín, 1929), pág. 12. <<

[28] G. F. Pico della Mirandola, *De Venere el Cupidine expellendis* (Roma [Jacobus Mazochius], diciembre de 1513). En el Instituto Warburg se conserva un ejemplar de esta rara edición.

«Nostin Lili Veneren atque Cupidinem vanae illius Deos vetustatis? Eos Iulius secundum Pont. Max. accersivit e romanis minis, ante paululum erutos, collocavitque in nemore citriorum illo odoratissimo constrato silice, cuius in meditullio Caerulei quoque Thybridis est imago colossea. Omni autem ex parte antiquae Imagines, suis quaeque arulis super impositae. Hinc pergamei Laocoontis exculptum uti est a Vergilio proditum simulacrum. hule pharetrati visitur species Apollinis, qualis apud homerum expressa est, sed et quodam in angulo spectmm demorsae ab aspide Cleopatrae: cuius quasi de mammis destillat fons vetustorum instar aqueductuum, excipiturque antiquo inquod relata sunt Traiani Principis facinora quaerpiam marmoreo sepulchro…». Fol. b IV, recto. <<

[29] *Hypnerotomachia, loc. cit.*, fol. d VIII, recto: *«La quale bellissima Nympha donnendo giacea commodamente sopra uno explicato panno… ritracto il subiecto brachio cum la soluta mano sotto la guancia il capo ociosamente appodiava… Per le papule (quale di virguncule) dille mammille dilla quale, scaturiva uno filo di aqua freschissima dalla dextera. Et dalla sinistra saliva*

fervida. Il lapso dambe due cadeva in uno vaso porphyritico», etc. <<

[30] *Loc. cit.*, fols. b IV, r-v: «*Ad hunc ego lucum saepe cum diverterem, non philosophandi gratia, ut olim sub umbra platani propter Ilissum ad quae murmur coloratos lapillos inter strepentis, minus aut adorandi aut mactandi pecudes ergo, ut vani culto, res ritus consuevere, sed causa negotiorum, et vel pacem, vel arma tractandi, quibus tandem in patriam ditionem iterum exul, iterum redux fierem. Non visum est mihi ex re fore inutili ut otio torporem, quin ita subito quod malebam non prestaretur… excudere igitur vel exordiri aliquod placuit opus, aut homine dignum, aut supra brutum*». <<

[31] Sobre el trasfondo filosófico de la idea de Pico del poder «embrutecedor» de la lujuria, cf. H. Caplan, *Gianfrancesco Pico della Mirandola on the Imagination*, Cornell Studies in English, XVI (New Haven, 1930), en especial la pág. 45. Estoy enormemente agradecido al Dr. H. C. Talbot por su ayuda y sus consejos en la interpretación de la carta de Pico. <<

[32] El tema había sido ya abordado por el tío de Giovanni Francesco y siguió preocupándote. Cf. H. Caplan, *loc. cit.*, pág. 74. <<

[33] Esta edición va acompañada por un carta a Konrad Peutinger: «*…Argumentum praebuit carmini, antiquum Veneris et Cupidinis simulacrum: uti in epistola ad Lilium non paucis retuli Sed sane eo in simulacro simul et artificis ingenium licebat suspicere: et simul admirari vanae superstitionis tenebras verae luce religionis ita fugatas, ut nec ipsorum Deorum imagines nisi truncae, fractae, et pene prorsus evanidae spectarentur*» (el poema fue motivo de la antigua estatua de Venus y Cupido, co-

mo expliqué pormenorizadamente en mi carta a Gyraldus. Verdaderamente era posible en esta estatua percibir a un tiempo las dotes del autor y reflexionar sobre la medida en que la verdadera religión ha puesto en fuga la oscuridad de la falsa superstición, que ni siquiera las imágenes de estos dioses pueden verse, salvo en fragmentos rotos y casi aplastados). Aquí, por tanto, la estatua de Venus del Vaticano se convierte en símbolo inocuo del ídolo destrozado. En vez de la Psicomaquia de Mantegna podría uno pensar en las representaciones tradicionales de la Huida a Egipto en las que la estatua pagana cae de su pedestal al paso de la Sagrada Familia. La «vanidad» de los dioses paganos es otro tema constante de Pico que, sin embargo, estaba convencido de la realidad de la demonología antigua, cf., en este volumen, págs. 278 y ss. Su doble interpretación de la Venus felix —un demonio embrutecedor y una deidad vencida— se corresponde con esta postura. <<

[34] Véase la Introducción al presente volumen, págs. 15 y ss <<

[35] *Lettere di M. Pietro Bembo* (Roma, 1548), I, págs. 90 y ss., fechada el 25 de abril de 1516. La carta ha sido reimpresa en diversas ocasiones, por ej. en Golzio, *loc. cit.*, págs. 44-45: «*che me la vagheggerò ogni giorno molto più saporitamente, che Voi far non potrete per le continue occupatione vostre… Deh, Monsig. mio caro, non mi negate questa gratia… Aspetto buona risposta da V. S., el ho già apparecchiato et adornato quella parte, e canto del mio camerino, dove ho a riporre la Venerina…*». <<

[36] L. Pastor, *loc. cit.*, VIII (Londres, 1908), pág. 176. El autor subraya que resultaría difícil creer esta historia de no venir confirmada en una carta contemporánea de

Baldassare Castiglione. Aunque E. Walser, *Gesammelte Studien zur Geistesgeschichte der Renaissance* (Bâle 1932), págs 114 y s. ha señalado acertadamente que la licencia institucionalizada de las canciones y los símbolos del carnaval no puede considerarse típica del punto de vista de la época, la forma adoptada por esta licencia no por ello deja de tener importancia psicológica. <<

[37] Cf. la carta de G. Negri del 17 de marzo de 1523: «*Et essendoli ancora mostrato in Bebedere il Laocoonte per una cosa eccellente et mirabile disse; sunt idola antiquorum*» (y cuando se le mostró el Laocoonte en el Belvedere como pieza excelente y admirable dijo: son ídolos de los antiguos). *Lettere di Principi*, etc. (Venecia, 1581), pág. 113. L. Pastor, *loc. cit.*, IX (Londres, 1910). pág. 73. A mediados del siglo XVI ese punto de vista se había impuesto ya: los «ídolos» estaban tapados por pantallas. Michaelis, *loc. cit.*, pág. 57. <<

[38] El libro no había sido aún impreso en tiempos de Colonna, pero la dependencia es manifiesta cuando se comparan los textos. Cito de la traducción inglesa de Ray Nadeu en *Speech Monographs*, 19, Ann Arbor, 1952: «Que todo el que se maraville de la belleza de la rosa considere la desgracia de Afrodita. Pues la diosa estaba enamorada de Adonis, pero Ares a su vez estaba enamorado de ella; en otras palabras, la diosa sentía por Adonis lo que Ares por Afrodita. El dios amaba a la diosa y la diosa perseguía a un mortal; el anhelo era el mismo, aunque fueran de especie diferente. El celoso (*zelotypon*) Ares, sin embargo, quiso librarse de Adonis en la creencia de que su muerte supondría la consecución de su amor. Por ello atacó Ares a su rival, pero la diosa, al enterarse de esta acción, se precipitó a socorrerle. Al tropezar con el rosal por la prisa que llevaba cayó entre las

espinas y se hirió la planta del pie. La sangre que brotaba de la herida trocó el color de la rosa en el que nos es habitual y la rosa, blanca en un principio, pasó a ser como es ahora».

Colonna, *op. cit.*, fol. z VI, verso: «*Et in questo loco etiam similmente la Sancta Venere uscendo di questo fonte nuda, in quelli rosarii lancinovi la divina Sura, per socorrere quello dal zelotypo Marte verberato*» (y en este lugar fue también donde la santa Venus, que salía desnuda de la fuente, se hirió el divino pie en estos rosales cuando acudía a auxiliar al que era víctima del celoso (*zelotypo*) Marte...). <<

[39] W. Friedländer, «La tintura delle rose», *The Art Bulletin*, XX, núm. 3, págs. 320-324. <<

[40] Una descripción completa de esta sala con sus ciclos de frescos se encontrará en Frederick Hartt, *Giulio Romano*, 2 vols. (New Haven, 1958). <<

[41] Sobre la fecha y la bibliografía previa véase Leopold Dussler, *Sebastiano del Piombo* (Bâle, 1942), pág. 34. La descripción del autor constituye un interesante caso para someter a prueba la interdependencia de la iconografía y la apreciación formal. Como no ha reparado en el episodio de las rosas, critica la postura de Venus como violación del *decorum*. <<

[*] Este estudio apareció en el *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* en 1950. <<

[1] Frederick Hartt, *Giulio Romano*, 2 vols. (New Haven, 1958). <<

[2] No he conseguido dar con el origen de esta frase, que podría traducirse a grandes rasgos por «pues no está decidido lo que te van a deparar las estrellas» (*excipiant*

lo mismo puede significar «atraparte» y «complacerte», ambigüedad que tal vez no sea involuntaria).

En su forma de inscripción recuerda a Manilio, en cuyo segundo libro encontramos no menos de tres versos que comienzan por *Distat enim* en el sentido de «no está decidido»: «*Distat enim gemina duo sint duplane figura*» (Astr. II, 174); «*Distat enim (an) partis consumat linea iustas*» (II, 347) y «*Distat enim surgatne eadem subeatne cadatne*» (II, 65 1). <<

[3] Sobre esta doctrina de la llamada *paranatellonta* y sus fuentes, cf. F. Boll, *Sphaera* (Leipzig, 1902). en especial págs. 379-404. <<

[4] Las ulteriores referencias serán a la edición Treubner de W. Kroll y F. Skutsch en colaboración con K. Ziegler (Leipzig, 1913). <<

[5] En estos frescos se combinan y trabajan las dos autoridades clásicas sobe las estrellas de un modo que recuerda enormemente los métodos de J. Pontano. En los libros correspondientes de su *Urania* (libros III y IV) se describen de hecho las influencias de las constelaciones, pero comparando el poema y las pinturas se pone de manifiesto que ambas se remiten a las mismas fuentes clásicas sin estar directamente relacionadas. Todas las referencias son a la edición de Manilio de T. Breiter (Leipzig, 1908) y las traducciones inglesas están tomadas de *The Five Books of M. Manilius… done into English Verse* (Londres, 1697). <<

[6] Cf. más adelante, pág. 203. <<

[7] Esta composición influyó sin duda profundamente en la llamada *Danza a la Música del Tiempo* de Poussin, en la Wallace Collection. <<

[8] El tenor idílico de la escena, la profusión de flores y la acentuación del elemento femenino bien puede ser debido a Manilio, V, 254 y s.:

«…hinc dona puellae
namque nitent, illinc oriens est ipsa puella.
ille [sic] colet nitidis geminantem floribus hortum,
pallentes violas et purpureos hyacinthos
liliaque et Tyrias imitata papavera luces
vernantisque rosae rubicundo sanguine florem;
caeruleum foliis viridemve in germine collen
conseret et veris depinget prata figuris
aut varios nectet flores sertisque locabit».

(Aquí lucen los dones de una doncella, allá surge una doncella en persona. Cultivará un jardín en el que brotarán radiantes flores, violetas pálidas, jacintos púrpura, lirios, amapolas que rivalizan con los tintes de Tiro, y la rosa que florece roja como la sangre; y punteará los prados con figuras de color natural, o entrelazará flores diversas, haciendo con ellas guirnaldas).

Ed. cit., libro V, pág. 65. <<

[9] Cf. Venturi, *Storia dell Arte Italiana*, XI/I, 1938, fig. 260, y la discusión que del problema hace J. Hess en «On Raphael and Giulio Romano», *Gazette des Beaux-Arts*, 1947, pág. 102, nota. Según C. d'Arco, *Giulio Pippi Romano* (Mantua, 1842), pág. 65, el fresco casi había desaparecido, pero la restauración debe ser básicamente correcta. <<

[10] *Gesammelte Schriften*, I (Leipzig-Berlín, 1932), pág. 303, Cf. Manilio, V, 390 y ss.:

«Anquitenens magno circumdatus orbe Draconis
cum venit in ragione tuae, Capricorne, figurae,

non inimica facit serpentum membra creatis;
accipient sinibusque suis peploque fluenti
osculaque horrendis iungent impune venenis».

(Cuando el Ofiuco, rodeado por los grandes anillos de la serpiente, surge junto a la figura de Capricornio, hace que las formas de las serpientes sean inocuas para los bajo él nacidos: las recogerán en los pliegues de sus ropas flotantes y se besarán con estos monstruos venenosos sin sufrir daño). Ed. cit., v, pág. 70. <<

[11] *Philostrats Gemaelde*, núm. 74. <<

[12] Manilio, V, 660 y ss:

«…extentis Iaqueare profundum
retibus et pontum vinclis armare furentem.
et velut in laxo securas aequore phocas
carceribus claudent raris et compede nectent
incautosque trahent facularum lumine thynnos».

(La suya será una pasión por poner trampas en las profundidades con redes extendidas, y por estrechar el mar con lazos; confinarán en prisiones espaciosas a las focas, que se juzgarán tan seguras como en mar abierto, y les pondrán grilletes con celeridad; al imprudente atún lo atraerán a una red de mallas). Ed. cit., v, pág. 81. <<

[13] Ed. cit., v, págs. 71-72; Manilio, V, 415-445. [El autor se refiere a la antedicha traducción inglesa en verso, que no se intenta reproducir en español. *N. del T.*]. <<

[14] Tanto Vasari, que visitó el palacio en 1541, como Giacomo Strada en 1577 pensaban que en los medallones se habían representado las labores de los meses. También algunos medallones sueltos llevaban inscripciones erróneas. Por ejemplo los gladiadores de *Ungula*

Tauri fueron publicados con la inscripción «*Trigeminorum Horatiorum Curiatiorumque pro Patria Gloriosum Certamen*» (la gloriosa contienda de los tres horacios y curacios por la patria) por A. Salamanca en 1541. (B. XV, 29, 2). <<

[15] Cf. A. Warburg, «Italienische Kunst Internationale Astrologie in Palazzo Schifanoia zu Ferrara», *Gesammelte Schriften*, II, págs. 459 y s. <<

[16] Manilio, II, 439-447. Cf. Warburg, *loc. cit.*, fig. 107 y pág. 470. La identificación de los doce dioses olímpicos en el techo y su separación de los doce meses se debe a Frederick Hartt, *op. cit.* <<

[17] Una panorámica completa del techo se puede encontrar en Frederick Hartt, *op. cit.*, láminas 192 y 193. <<

[18] Cf. J. C. Webster, *The Labors of the Months in Antique and Mediaeval Art* (Evanston y Chicago, 1938). <<

[19] Cf. Lucas Gauricus, *Opera Omnia* (Bâle 1575). Se trata de los meses en el *Calendarium Ecclesiasticum*, pág. 694 (que figura por error como 946) *et seq.*, y en *De Geometria et eius Partibus*, págs. 1753 y s. de la edición citada. <<

[20] Gauricus, *loc. cit.*, pág. 694 (es decir la 946). <<

[21] Cf. *ídem, loc. cit.*, págs. 693 y 1760. <<

[22] *Idem, loc. cit.*, pág. 1760. <<

[23] *Idem, loc. cit.*, pág. 1762. <<

[24] *Idem, loc. cit.*, pág. 1762. <<

[25] *Idem, loc. cit.*, pág. 1763. <<

[26] *Idem, loc. cit.*, pág. 1764. <<

[27] *Idem, loc. cit.*, pág. 1764. <<

[28] *Idem, loc. cit.*, pág. 1755. <<

[29] Cf. la carta de Calandra del 27 de septiembre de 1527: «*Ho veduto la camera dei venti, alla quale se lavora et de stucchi et de pictura;…in la volta hanno dipinto doi di quelli apatii che dicono mandole ed comincio la terza, in una hanno fatto en Jano, in l'altra putti che coliono frutti d'una oliva*» (he visto la sala de los vientos, en la que se trabaja en estuco y pintura… en la bóveda han pintado dos de los espacios que llaman losanges y comenzado un tercero. En uno han puesto un Jano y en el otro *putti* que cogen frutos de un olivo). Cf. S. Davari, *Il Palazzo del Te, L'Arte* (1899, y Mantua, 1904 y 1925). Según los versos de Dracontius es noviembre y no diciembre, cuando se cosechan las aceitunas; cf. D. Levi, «The Allegories of che Months in Classical Art», *The Art Bulletin*, 1941, pág. 270. <<

[30] La terminología clásica de los vientos según Vitruvio y otros la explica también L. Gauricus, *loc. cit.*, págs. 1741 y s., que asimismo examina e ilustra una rosa de los vientos corregida con dieciséis vientos, a la que califica de invención bastante reciente. <<

[31] G. Romano, *Cronaca del Soggiorno di Carlo V en Italia* (Milán, 1892), pág. 262. Véase más adelante. <<

[32] Cf. G. Romano, *op. cit.*, pág. 262 (el cronista que habla era probablemente L. Gonzaga): «*Poi entro nell'altra camara qual si chiama la camara delli Pianetti et Venti, dove ora alloggi il prefato Sr. Marchese, quale camara sommamente piacque a sua Maestà…*» (Luego entró en la otra sala, que se llama sala de los planetas y los vientos, donde mora el antedicho señor marqués, y esta sala complació en grado sumo a su Majestad…).

Pág. 266: «*…et sua Maèsta si ritirò nella camara delli venti, et ragionò per un'hora cosi publicamente con il*

Cardinale Cibo, laudando molto queste camare, et cosi il Maestro et inventore di esse, et di tante diversitati di cose vi furno et erano, et cosi minutamente sua Maestà volse intendere il tutto…» (y su Majestad se retiró a la sala de los vientos, y allí conversó en público durante una hora con el cardenal Cibo, ensalzando mucho estas salas, así como a su maestro y diseñador, y toda la diversidad de cosas que contenían, y así quiso su Majestad que se le explicara todo hasta el último detalle…). <<

[33] Cf. E. Percopo, «Luca Gaurico, ultimo degli Astrologi», *Società Reale di Napoli, Atti della Reale Academia di Archeologia, Lettere e Belle Arti*, XVII, parte II, 1895. <<

[34] *Lucae Gaurici Neapolitani Prognostica ad illustrissimum ac invictissimum Mantuae Marchionem… 1503-1535; Op. Omnia*, pág. 1572. <<

[35] Residió en Mantua en 1512 y fechas próximas y probablemente otra vez en 1524. Cf. E. Percobo, *loc. cit.* <<

[36] En un folleto vaticinador *«Al Clemente 7 Pontifice clementissime…»* leemos este consejo: *«A Federico Gonzaga, marchese de Mantua, Illust. Illustrissimo Signore, per tutto Junio 1526 te aquisterai gran gloria in lo mistiero dele arme et li nimici poco poteranno offendere tua Maiesta, starite sano se figurite et superfluo coito et alcun sinistro de Cavalli per liquali haverite gran danno, tua Matre clarissima havera uno poco de alteratione…»* (a Federigo Gonzaga, ilustre marqués de Mantua, ilustrísimo señor, durante todo el mes de junio de 1526 adquiriréis gran gloria en los hechos de armas y vuestros enemigos apenas podrán nada contra vuestra Majestad; no perderéis la salud si os guardáis de las relaciones sexua-

les superfluas y de algún mal caballo de vuestro establo que os puede causar un gran daño; vuestra esclarecida padre cambiará ligeramente). Gauricus publicó y examinó el horóscopo de Federigo en su *Tractatus Astrologicus* (Venecia, 1552), pág. 44. <<

[37] Cf. el prefacio al *de Rebus Coelestibus* (Venecia, 1526), de Bonincontri *«Illustrissimo Mantuae Marchioni Federico Gonzagae… L. Gauricus Neapolitanus Felicitatem. Quom septimo Idus April. 1526 statuissem invictissime Imperator, pro communi utilitate, Laurentii Miniatenis Bonincontri De rebus cum naturalibus, tum Divinis Libellum Aldinis typis excudendum promulgare, e vestigio oblatae sunt nobis literae Maiestatis tuae, quibus ultro accersitus nefas duxi absque munusculo tuam adire celsitudinem, imitatus Parthorum consuetudinem, apud quos non licebat quempiam ire salutatum claros sine munere reges. Suscipe igitur Augustissime Princeps Fausto Sidere pro Gaurici Munusculo Bonincontri opusculum paene divinum…»* (Ilustrísimo marqués de Mantua, Federigo Gonzaga… L. Gauricus de Nápoles os desea felicidad. Cuando, invencible general, el séptimo idus de abril de 1526, decidí que la editorial Aldine publicara el libro de Lorenzo Bonincontri sobre cuestiones naturales y divinas, para beneficio de todos, en aquel momento me fueron traídas las cartas de su Majestad, que me conmovieron, y pensé que sería un crimen acudir a presencia de su alteza sin llevar algún pequeño presente, siguiendo la costumbre de los partos, que a nadie hubieran permitido acudir a saludar a sus famosos reyes sin llevar un regalo. Aceptad pues, príncipe augustísimo, de propicia estrella, esta obrita de Bonincontri como presente de Gauricus).

Las investigaciones que el director del Archivio Gonzaga, doctor Giovanni Praticò, tuvo la amabilidad de

emprender en Mantua confirman que Gauricus escribió al marqués desde Venecia el 9 de abril de 1526, expresando su deseo de ir a Mantua y ofreciéndose para servirle *«viribus et ingenio»*, pero no ha salido a la luz ningún testimonio relativo a sus ulteriores relaciones. <<

[38] Pietro Aretino, *Judicio over pronostico de mastro pasquino quinto evangelista de anno 1527, a marchese Federico Gonzaga*, El prefacio se burlaba de Gauricus y de *«quella pecora de Abumasar»*. Por desgracia no se nos ha conservado el folleto. Cf. E. Percopo, *loc. cit.*, pág. 25. <<

[39] Cf. A. Luzio, *Pietro Aretino… e la Corte dei Gonzaga* (Turín, 1888).

Me he referido en otro lugar al elogio de la Venus de Sansovino realizado por Aretino (Véase este volumen, pág. 311, n. 112. La continuación del pasaje es aún más clara: *«Ho detto a Sebastiano, pittor miracoloso, che il desiderio vostro e che vi faccia un quadro de la invenzione che gli place, purchè non ci sien sù ipocrisie nè stigmati nè chiodi. Egli ha giurato di dipingervi cose stupende»* (he dicho a Sebastiano, ese pintor maravilloso, que queréis que os pinte un cuadro de la invención que prefiera, con tal que no haya hipocresías, estigmas o clavos. Ha jurado que pintará para vos cosas estupendas). Pietro Aretino, *Il Primo libro delle Lettere*, ed F. Nicolini (Bari, 1913), pág. 16. <<

[40] Es imposible no darse cuenta de los elementos «aretinianos» contenidos en la Sala di Psiche. Es de sumo interés reflexionar sobre la inscripción que figura en la cornisa de esa extraña sala: *FEDERICVS GONZAGA. II. MAR... HONESTO OCIO POST LABORES AD REPARANDAM VIRT. QUIETI CONSTRVI MANDAVIT* (Federigo Gonzaga, el marqués… lo mandó construir

para el honesto ocio de después del trabajo, para recuperar fuerzas con tranquilidad).

Al subrayar las funciones salutíferas y restauradoras del «*honestum ocium*» se está tratando sin duda de prevenir y desarmar posibles críticas. Pero ¿será casualidad que exista un tratado nada menos que de Lucas Gauricus, titulado *De Ocio Liberali* en el que figura esta sentencia: «*Est huismodi ocium nihil aliud, misi vacatio quaedam, et intermissio a gravibus seriisque rebus, ad relaxationem anini, atque vires aliquantum reparandas quum nullum in se turpitudinem habeat, sed potius honestatem*»? (Y esta forma de ocio no es más que una especie de desocupación y una interrupción de los asuntos graves y serios, para relajación de la mente, y cierta recuperación del espíritu que no es nada vergonzoso, sino honorable.) (ed. cit, pág. 1849). Cierto que el *tractatus* en cuestión se publicó, según parece, con posterioridad pero no por ello deja de ser notable la semejanza de los textos <<

[*] Artículo aparecido en la *Burlington Magazine* en 1944. <<

[1] Sacheverell Sitwell, *Canons of Giant Art. Twenty Torsos in Heroic Landscapes* (Londres, 1933). El volumen contiene dos poemas y notas sobre el *Orion* de Poussin. <<

[2] «*Per lo Signore Michele Passart, Maestro della Camera de' Conti di Sua Maestà Cristianissima, dipinse due paesi; nell'uno la fauola d'Orione cieco gigante, la cui grandezza si comprende da un homaccino, che lo guida in piè sopra le sue spalle, et un'altro l'ammira*», G. P. Bellori, *Le Vite de' pittori, scultori, et architetti moderni* (Roma, 1672) (reimpresión de 1968 en Quaderni de-

ll'Instituto di storia dell'arte della Università di Genova, 4), pág. 546. <<

[3] T. Borenius, «A Great Poussin in the Metropolitan Museum», *The Burlington Magazine*, LIX, 1931, págs. 207-208. <<

[4] Luciano, *The Hall*, ed. A. M. Harman, The Loeb Classical Library, vol. I (Londres, etc., 1931), pág. 203. <<

[5] A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens Peintres*... (Trévoux, 1725), vol. 4, Entretien VIII. <<

[6] Citado por Douglas Bush, *Mythology and the Renaisssance Tradition in English poetry* (Minneapolis, 1932), pág. 31. <<

[7] Charles Mitchel, «Poussin's *Flight into Egypt*», *Journal of the Warburg Institute*, I, 1937-1938, pág. 342 y nota 4, fue el primero en señalar que Poussin hizo uso de Natalis Comes. <<

[8] J. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, traducción inglesa B. F. Sessions, Bollingen Series, XXXVIII (Nueva York, 1953). <<

[9] Comes utiliza la forma *Aerope* en lugar de *Merope* para interpretar que el nombre significa «aire» en este contexto. <<

[10] Natalis Comes, *Mytologiae, sive Explicationis fabularum libri decem*... (Padua, 1616), libro VIII, capítulo XIII, pág. 459. <<

[11] W. Hazlitt, *Table Talks*, vol. II (Londres, 1822). <<

[12] *Loc. cit.*, pág. 208. <<

[*] Es ésta una versión grandemente ampliada del estudio aparecido en el *Journal of the Warburg and Cour-*

tauld Institutes en 1948. <<

[1] *Histoire du Ciel*, II, pág. 427, citado por Jean Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, Bollingen Series, núm. XXXVIII (Nueva York, 1953), pág. 273 n. Esta línea de ataque ha sido la seguida por J. B. Du Bos en *Reflexions Critiques sur la Poésie et sur la Peinture* (París, 1719), parte I, sección 24. <<

[2] Esta es la idea que está detrás de las definiciones de la imaginería alegórica en casi todos los escritos de los siglos XVIII y XIX, por ej. K. H. Heydenreich, *Aethetisches Wörterbuch über die bildenden Künste* (Leipzig, 1973): *«Die Allegorie… ist ein… Mittel, welches der Künstler anwendet, um durch andere Dinge, wegen welchen man sich übereingekommen ist, geistige Gedanken und abstrakte Ideen mitzuteilen»* (la alegoría… es un… método que usan los artistas… para comunicar ideas mentales y pensamientos abstractos por medio de figuras simbólicas… y otros objetos que han sido establecidos por convención). <<

[3] Hans Tietze, «Programme und Entwürfe zu den grossen Oesterreichischen Barockfresken», *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, vol. XXX, 1911. K. L. Schwarz subraya la importancia estética de estos programas en «Zum aesthetischen Problem des Programms», *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, vol. XII, 1937. <<

[4] El título completo del libro es *Bibliothecae Alexandrinae Icones Symbolicae P. D. Christofori Giardi Cler. Reg. S. Pauli Elogiis illustratae, Illustrissimo Ioanni Baptistae Trotto Praesidi et Reg. Consiliario dicatae*. Existen dos ediciones *apud. Io. Bidellium* (Milán), 1626 y 1628. El texto y las ilustraciones se reproducen en G. Graevius

y P. Burmannus, *Thesaurus Antiqu. et. Histor. Italiae*, IX, 6. El autor, Christophoro (Pietro Antonio) Giarda, era miembro de la orden bernabita: nacido en 1595 en Vespolata (Novara), hizo los votos en 1613, estudió retórica en Milán y teología y filosofía en Pavía, haciéndose sacerdote en 1620 y enseñando retórica en Montargis (Francia) durante tres años. Regresó luego a la Institución Bernabita de S. Alessandro de Milán. El noble y diplomático milanés Carlo Bossi (1572-1649) había dotado de una biblioteca a este importante colegio. Según el prefacio de Giarda esta biblioteca «alejandrina» era digna heredera de la original en razón de la riqueza, variedad, orden y belleza de sus volúmenes. Sus divisiones (*scrinia*) se hallaban decoradas con las personificaciones de dieciséis Artes Liberales que marcaban la clasificación de los libros de la biblioteca. Llama la atención que no se nos diga qué artista las diseñó: a juzgar por los flojos grabados del libro de Giarda no sería un gran maestro. Quizás el programa para estas figuras lo redactara el mismo donante, C. Bossi, pues sabemos que se hallaba interesado por la emblemática, ya que en la lista de sus obras figura un manuscrito *De impresiis et emblematibus*.

Giarda pronunció los discursos o sermones sobre las figuras alegóricas de la biblioteca «alejandrina» con motivo de una reunión de la Congregación Bernabita en Milán en 1626, momento en que la costumbre sancionaba que los profesores del colegio ofrecieran a sus huéspedes una muestra de sus habilidades. La versión publicada se la dedicó a G. B. Trotto, presidente del senado milanés.

Es interesante saber qué fue de Giarda con posterioridad. Tras predicar con gran éxito en Polonia y Roma as-

cendió en la jerarquía de la orden, llegando a ser director de toda su provincia romana. Fue llamado, gracias a la protección del cardenal Francesco Barberini, a la Congregación del Indice. Tras ser elegido Papa Inocencio X, sus actividades parecen haberse centrado en hacer presión para que fuera canonizado San Francisco de Sales. En mayo de 1648 su vida dio un giro espectacular. El Papa en persona le consagró obispo de Castro. Este nombramiento demuestra que la reputación de lealtad y valor de Giarda se mantenía bien alta, pues Castro no era un obispado corriente: había estallado una controversia entre el Papa y la Casa de Famese en torno a sus respectivos derechos en esta pequeña ciudad de la región de Orvieto. Giarda no acudió a su controvertida sede de inmediato, sino que permaneció en Roma diez meses más. En marzo de 1649 partió con un pequeño séquito para tomar posesión de su cargo, siendo prontamente asesinado por los *bravi* de Ranuccio Farnesio cuando pasaba la noche en una posada del camino. La venganza del Papa fue terrible. Castro fue destruido y en su lugar se erigió un pilar que llevaba la inscripción «*Qui fu Castro*». La diócesis, por supuesto, dejó de existir.

Cf. P. G. Boffito, *Scrittori Barnabiti o della Congregazione dei Chierici di San Paolo 1533-1933*, con una completa bibliografía.

El texto de la introducción figura en un apéndice de este volumen, págs. 292-293. <<

[5] Giarda, *op. cit.*, véase Apéndice, parágrafo I. <<

[6] Véase Robert Klein, «La Théorie de l'expression figurée dans les traités Italiens sur les Imprese, 1555-1612», *La Forme et l'Intelligible* (París, 1970), pág. 146. <<

[7] Cf. E. Panofsky, *Studies in Iconology* (Nueva York, 1939), págs. 3 y ss. En la terminología de Charles Morris, *Signs, Language and Behavior* (Nueva York, 1946), tendríamos que distinguir entre imágenes como «signos icónicos» y como «símbolos postlinguísticos». Véase también la Introducción a la presente obra, pág. 15. <<

[8] Carl Nordenfalk, «Van Gogh and literature», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, X, 1974, págs. 132 y ss <<

[9] Edwyn Bevan, *Holy Images, An Inquiry into Idolatry and Image-Worship in Ancient Paganism and Cristianity* (Londres, 1940), pág. 29. <<

[10] A. Warburg, «Heidnisch-antique Weissangung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten», *Gesammelte Schriften* (Berlín, 1932), pág. 491. Véase también mi Aby Warburg (Londres, 1970). <<

[11] Véase mi «The Cartoonist's Armoury», *Meditations on a Hobby Horse* (Londres, 1963). <<

[12] Cf. *Mythologisches Lexikon* de Roscher, s. v. *Personification* (de L. Deubner), y véanse mi trabajo «Personification», en *Classical Influences on European Culture*, ed. R. Bolgar (Cambridge, 1971), y Morton W. Bloomfield, «A grammatical approach to Personification Allegory», *Modern Philology*, LX, 1963, págs. 161-171. <<

[13] Los sondeos preliminares que he hecho en el trabajo citado en la nota previa parecen indicar que este modo de pensamiento y habla es conocido en la India y Persia pero no en China. <<

[14] Ruth S. Magurn, *The Letters of P. P. Rubens* (Cambridge, Mass., 1955), núm. 242, págs. 408-409. <<

[15] Carlo Ridolfi, *Le Meraviglie dell'arte* (Venecia, 1648), vol. 2, págs. 43. <<

[16] Ernst Robert Curtius, *European Literature in the Latin Middle Ages* (Londres, 1953), pág. 131. <<

[17] El máximo exponente del parecer del abad Pluche fue Benedetto Croce, que desterró la alegoría de la «esfera de la estética» porque también él la consideraba un «modo de escritura» puramente convencional y arbitrario que pertenece, en el mejor de los casos, a la «esfera de lo práctico». En su reseña del libro de Seznec (*op. cit.*) en *La Parola del Passato*, I, 3, 1946, Croce descarta incluso la investigación iconográfica porque solía resultar que la solución de estos «misterios, carecía de importancia». Aun cuando sin duda está justificada esta prevención contra la investigación «detectivesca» del pasado que trata de revelar «una historia invisible que se esconde tras la visible», la presente argumentación puede contribuir a mostrar que su división en «esferas» difícilmente puede hacer justicia al complejo problema de la imaginería simbólica. <<

[18] «*bey einer* opera *muss schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame tochter seyn*», Ludwig Schiedermair, *Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie* (Munich, 1914), vol. 2, pág. 128, 13 de octubre de 1781. <<

[19] Fritz Saxl, «Veritas filia temporis» *Philosophy and History. Essays presented to Ernst Cassirer* (Oxford, 1936). <<

[20] Adolf Katzenellenbogen, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art* (Londres, 1939) (Studies of the Warburg Institute, núm. X). Sobre la imaginería del árbol, véase también Francis Yates, «The Art of Ramon Lull», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XVII, 1954, págs. 130, 139 y 153. <<

[21] Citado por W. H Auden en *About the House* (Londres, 1966), pág. 66. <<

[22] Epinetron del «pintor de Eritreia», hacia el 420 a. C., Atenas, Museo Nacional, Cf. P. E. Arias, *A History of Greek Vase Painting* (con fotografías de M. Hirmer y Notas revisadas por B. Shefton) (Nueva York, 1961), número 203. <<

[23] Pausanias, *Periegesis*, V (Elis), 18 I. <<

[24] Véase Katzenellenbogen, tal como se le citó en la nota 20 con anterioridad. <<

[25] Oxford, 1936. <<

[26] R. Pfeiffer, «The Image of the Delian Apollo and Apolline Ethics», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XV, 1952, págs. 20-32. <<

[27] Propercio, *Elegies*, II, 12. Cito de la traducción inglesa de H. E. Butler en la Loeb Classical Library, 1912. <<

[28] Ausonio, *Opuscula*, ed R. Pfeiffer (Leipzig, 1886), libro XVIII, 33. Sobre ilustraciones de este epigrama, véase R. Wittkower, «Chance, Time and Virtue», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. I, 1937-1938, págs. 313-321. <<

[29] Cito de la traducción inglesa de I. T. (1609) impresa en la Loeb Classical Library, 1918, págs. 131-132. Sobre el trasfondo véase T. Gruber, «Die Erscheinung der Philosophie in der Consolatio Philosophiae des Boethius», *Rheinisches Museum für Philologie*, N. F., Francfort, 1969. <<

[30] W. Molsdorf, *Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst*, Leipzig, 1926. <<

[31] *Loc. cit.*, pág. 177. <<

[32] Howard R. Patch. *The Goddess Fortuna in Mediaeval Literature* (Cambridge, Mass., 1927). Y A. Doren, «Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance», *Vorträge der Bibliothek Warburg 1922-1923*, págs 71-144. <<

[33] Hans Liebeschütz, *Fulqentius Metaforalis* (Leipzig, 1926) (Studien der Bibliothek Warburg, núm. IV). Sobre el autor y la historia del género véase en especial Beryl Smalley, *English Friars and Antiquity in the Early Fourteenth Century* (Oxford, 1960). <<

[34] Liebeschütz, *op. cit.*, págs. 79 y ss.:

«…De pictura autem poetica caritatis sub ymagine dei Iovis notare possumus, quod Iupiter iste pingitur:

Vertice curvatus, arena locatus,

aquilis stipatus, cum palma sceptratus,

auro velatus,

vultus est amenus et color serenus;

fulmen iaculatur et cornu cibatur.

Iste sunt novem partes picture Jovinialis, quibus corespondent novem proprietates benivolencie et amoris. Nam Jupiter pingitur cun vertice curvato, quia pingitur cum capite arietis. Et bene convenit virtuti benivolencie et amoris, que virtus est capitalis es principalis inter ceteras virtutes. Aries enim dicitur ab Ares Grece quod est virtus Latine; et ideo capud istius virtutis est arietinum ad signandum dignitatis et perfeccionis excessum, quem habet caritas in ordine omnium aliarum virtutum. De cuius dignitate tractat Augustinus in diversis locis sicud 15. de trinitate…

»Secunda pars picture ese de Iovis situacione. Nam poete eum vocant Amon, id est arenosum; unde recitant

poete: Iupiter iste potissime colitus en arenis Libie, ubi solempne est templun deo Amoni, Iovi scilicet, dedicatum, sicud tangit Lucanus in sua poesi. Et istud proprium amoris veri et benivolencie se ostendere pro loco et tempore necessitatis et indigencie. Necessitas enim probad amicum, ud dicit Cassiodorus libro [de amicicia];…

»Quia ergo arena est locus adversitatis, quia in arena consueverunt apud antiquos gladiatores pugnare et se mutuo interficere, ideo locus vere amicicie a poetis ponitur in arena. Et ideo signanter dicit Seneca in quadam epistula, quod ille errat, qui amicum querit in atrio vel aula. De isto multa essent notanda, que scriptura dicit sacra, sicud patet in pvoverbiis, in ecclesiastico et aliis locis.

»Tercia pars picture est de Iovis administracione. Nam poete fingunt aquilam armigerum dei Iovis; et ideo pingitur a poetis vallatus undique aquilis, sicud dominus aliquis magnus consuevit circumdari armigeris suis. Quomodo autem istud conveniat virtuti caritatis, pulcre docent auctores. Nam, ut docet Plinius in historia naturali, in aspectu et auditu aquile terrentur omnes aves alie et ex terrore aves, que sunt aves prede, cessant a predicacione. Applicando ergo ad virtutem caritatis docet Hugo de sancto Victore in sua exposicione super regulam beati Augustini, quomodo demones, qui aliquando in scriptura dicuntur aves et celi volucres, quia sunt in celo… iste, inquam, aves nichil tantum timent in hominibus quantum caritatem. Si distribueremus totum, quod habemus, pauperibus, hoc diabolus non timet, quia ipse nichil possidet; si ieiunamus, hoc ipse non metuit, quia cibum non sumit; si vigilamus, inde non terretur; quia sompno non utitur. Sed si caritate coniungimur, inde vehementer ex-

pavescit, quia hoc tenemus in terra, quod ipse in celo servare contempsit…». <<

[35] Véase Beryl Smalley, citado anteriormente, nota 33. <<

[36] Frances Yates, *The Art of Memory* (Londres, 1956). <<

[37] Sobre esta tradición véase F. Saxl, «Macrocosm and Microcosm in Medieval Pictures», *Lectures*, vol. I (Londres, 1957), págs. 58-72 con más bibliografía. <<

[38] Fritz Saxl, «A spiritual encyclopedia of the later Middle Ages». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. V, 1942, pág. 82-134. <<

[39] Saxl, *loc. cit.*, pág. 128. <<

[40] Carlo Pedretti, *Studi Vinciani* (Ginebra, 1957), pág. 54, en Gianpaolo Lomazzo, *Trattado dell'arte della Pittura* (Milán, 1584), libro VI, capítulo 54. <<

[41] Lomazzo, *loc. cit.*, VI, 55. <<

[42] Rosamund Tuve, «Notes on the Virtues and Vices», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XXVI, 1963, págs. 264-303 y vol. XVII, 1964, págs. 43-72; véase también el libro de la misma autora *Allegorical Imagery. Some medieval books and their posterity* (Princeton, N. J., 1966). <<

[43] Emil Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen-Age en France* (París, 1908), pág. 335. Véase también R. Tuve, *loc. cit.*, Parte I, págs. 278 y ss. <<

[44] Erna Mandowsky, «Ricerche intorno all'Iconologia di Cesare Ripa», *La Bibliofilia*, vol. XLI, 1939, y la disertación de la misma autora en Hamburgo *Untersuchungen zur Iconologie des Cesare Ripa*, 1934, de la que se conserva un duplicado en el Warburg Institute. <<

[45] Citado de la edición de Basilea de 1586, *Praelectiones*, CCXXII, pág. 731. Véase también B. Smalley, *op. cit.*, pág. 180. <<

[46] Cito de la edición de 1603, págs. 16-17. <<

[47] Véase más arriba, nota 1. <<

[48] Cesare Ripa, *Iconologia*, ampliata da G. Zaratino Castellini (Venecia, 1645), pág. 568. <<

[49] Francesco Patrizi, *De Regno et Regis Institutione* (París, 1567). <<

[50] El alma no se conmueve y las lágrimas fluyen en vano. <<

[51] Este último ejemplo procede de la *Analítica posterior* 96 de Aristóteles, lugar en que se examina la teoría de la definición «por división». <<

[52] Sobre esta creencia véase, J. Seznec, *op. cit.*, capítulo II, y este vol. págs. 209-212. <<

[53] Sobre la relación entre «atributos» y «accidentes» en Aristóteles, véase por ej. *Analítica posterior* 83. <<

[54] Véase W. Bedell Stanford, *Greek Metaphor* (Oxford, 1936). El ejemplo examinado aquí procede de la Poética, XXI.13. <<

[55] Cf. la representación de Giotto de la *Desperantia* en la capilla Arena. <<

[56] *Ad Pisones* 180-1. <<

[57] Giarda, *op. cit.*, véase Apéndice, parágrafos 6 y 7. <<

[58] *Fedón*, 109-110. Cito de la traducción inglesa de H. N. Fowler en la Loeb Classical Library, 1926, págs. 375-377. <<

[59] Primera a los Corintios, XIII. 12. <<

[60] Platón, *Las Leyes*, II. 656D. He analizado este pasaje y sus consecuencias en *Art and Illusion* (Londres, 1960), capítulo IV. <<

[61] Hans Leisegang, *Die Gnosis* (Leipzig, 1924), pág. 13. <<

[62] Giarda, *op. cit.*, véase Apéndice, parágrafos 4 y 5. <<

[63] Véase anteriormente, Introducción, página 41. <<

[64] J. Seznec, *op. cit.*, véase asimismo Charles Trinkaus, *In Our Image and Likeness*, 2 vols. (Londres, 1970), capítulo XV. <<

[65] Véase D. P. Walker, «Orpheus the Theologian and Renaissance Platonists», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XVI, 1953, págs. 100-120 y «The Prisca Theologia in France», *ibíd.*, vol. XVII, 1954, págs. 204-359; también Frances Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition* (Londres, 1964). <<

[66] *Jewish Antiquities*, I, 70-72, relato tomado de la *Historia Scholastica* de Petrus Comestor. Migne, P. L. CXCVIII, col. 1079. <<

[67] Giarda, *op. cit.*, véase Apéndice, parágrafo 8. <<

[68] *Oeuvres Complètes du Pseudo Denys L'Areopagite*, traduction, préface et notes par Maurice de Gandillac (París, 1943 y 1958), página 191. <<

[69] Sobre el origen neoplatónico de estas distinciones, cf. Hugo Koch, *Pseudodionysius Areopagita in seinen Beziehungen zum Neoplatonismus und Mysteriemwesen* (Maguncia, 1900), págs. 208 y ss. <<

[70] Cf. E. Bevan, citado anteriormente, nota 9. <<

[71] Frederick Hartt, *Giulio Romano* (New Haven, 1958), vol. I, págs. 249-250. <<

[72] Giovanni Pico della Mirandola, *Heptaplus*, ed. E. Garin (Florencia, 1942), pág. 188. <<

[73] Ed. cit, pág. 192. <<

[74] Giarda, *op. cit.*, véase Apéndice, parágrafo 2. <<

[75] Giarda, *op. cit.*, véase Apéndice, parágrafos 1 y 2. <<

[76] Erwin Panofsky, *Idea* (Leipzig-Berlín, 1924) (Studien der Bibliothek Warburg, núm. v) (Traducción inglesa, Columbia, 1968). <<

[77] Giovanni Pietro Bellori, *Le Vite de'Pittori, Scultori et Architetti Moderni* (Roma, 1672), págs. 370 y s. <<

[78] *Oesterreichische Kunsttopographie*, III, Hans Tietze, *Die Denkmale des politischen Bezirkes Melk* (Viena, 1909), pág. 197. <<

[79] H. Tetius, *Aedes Banberinae* (Roma, 1642). Sobre el programa del fresco de Sacchi véase Giovanni Incisa della Rocchetta, «Notizie inedite su Andrea Sacchi», *L'Arte*, volumen XXVII, núm. 2-3, 1924, pág. 64. <<

[80] Torquato Tasso, «Del Poema Eroico», *Opere* (Venecia, 1735), vol. V, pág. 367. <<

[81] Plotino, *Eneadas*, V, 8 (véase también capítulo 6). Véase Georges Boas, *The Hieroglyphics of Horapollo* (Nueva York, 1950), y F. Cumont, «Le Culte Egyptien et le Mysticisme de Plotin», *Monuments Piot*, vol. XXV, 1921-1922. <<

[82] Ficino, *Opera Omnia* (Basilea, 1576), pág. 1768:

«Sacerdotes Aegyptii ad significanda divina mysteria, non utebantur minutis literaruin characteribus, sed figuris integris herbarum, arborum animalium, quoniam videlicet Deus scientiam rerum habet non tanquam excogi-

tationem de re multiplicem, sed tanquam simpliccm firmamque reí formam. Cap. VI.

»*Excogitatio temporis apud te multiplex est et mobilis, dicens videlicet tempus quidem est velox, et revolutione quadam principium rursus cum fine coniungit: prudentiam docet, profert res, et aufert. Totam vero discursionem eiusmodi una quadam firmaque figura comprehendit Aegyptius alatum serpentem pingens, caudam ore praesentem: caeteraque figuris similibus, quas describit Horus*».

El primero en llamar la atención sobre este importante pasaje fue Karl Giehlow en «Die Hieroglyphenkunde des Humanismus», *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, XXXII, 1915. <<

[83] Véase G. Boas, *op. cit.* <<

[84] Véanse págs. 168-169. <<

[85] Desde que Weinhandcl investigara en *Das aufchliessende Symbol* el papel del símbolo visual en las visiones de San Nicolás de Flue, varios autores han abordado este tipo de «símbolo intuitivo», cf. Helen Flanders Dunbar, *Symbolism in Mediaeval Thought* (New Haven, 1929), y W. M. Urban, *Language and Reality* (Londres, 1939). Tal vez esta postura ante el símbolo quede mejor caracterizada diciendo que en ella se borra la distinción entre representación y simbolización en una dirección determinada. Se piensa que el símbolo representa las entidades que significa. El místico oriental que medita sobre la sílaba sagrada «Din» espera aprender de sus cualidades (incluido el silencio que la precede y la sigue) algo sobre la naturaleza de la divinidad. He tratado de examinar algunas de las implicaciones psicológicas de este punto de vista en mi comunicación a la Convención

Anual de la American Psychological Association, «The Use of Art for the Study of Symbols», *The American Psychologist*, XX, I, enero de 1965, reimpreso en J. Hogg (ed.), *Psychology and the Visual Arts* (Harmondsworth, 1969). <<

[86] Mario Praz, *Studies in Seventeenth Century Imagery*, vol. I (Studies of the Warburg Institute, vol. 3) (Londres, 1939) (publicado originalmente con el título de *Studi sul concettismo*, Milán, 1934). <<

[87] Citado en Praz, *op. cit.*, pág. 53. <<

[88] Véase Roben Klein. citado anteriormente, nota 6. <<

[89] Emmanuele Tesauro, *Il Cannocchiale Aristotelico* (Venecia, 1655); cito de la edición de Venecia de 1696. <<

[90] *Loc. cit.*, pág. 416, véase Praz, *loc. cit.*, págs. 56 y s. <<

[91] Scipione Bargagli, *La prima Parte dell'Imprese* (Siena 1578). Véase también Praz, *op. cit.*, págs. 60 y s. <<

[92] Henry Estienne, *The Art of Making Devices*, traducido al inglés por T. Blount (Londres, 1646), pág. 13. <<

[93] Camillo Camilli, *Imprese Illustri di diversi, co i discorsi* (Venecia, 1586). <<

[94] Jean Cousin, *Livre de Fortune*, ed. L. Lalanne (París y Londres, 1883), núm. 86. <<

[95] Cf. Rosamund Tuve, *Elizabethan and metaphysical Imagery* (Chicago, 1947), en especial págs. 371 y ss. <<

[96] Girolamo Ruscelli, *Le Imprese Illustri* (Venecia, 1566), págs 363-369. <<

[97] *Henry IV*, parte I, acto I, escena 2. <<

[98] W. Bedell Stanford, *Greek Metaphor* (Oxford, 1936). <<

[99] Cicerón, *De Oratore*, III, 155. Cito de la traducción inglesa de E. W. Sutton en la Loeb Classical Library, 1942. <<

[100] Cicerón, traducción según ed. cit., *loc. cit.* <<

[101] Análisis y bibliografía reciente sobre la metáfora puede encontrarse en C. C. Anderson, «The Psychology of Metaphor», *The Journal of Genetic Psychology*, vol. 105, 1964, págs. 53-73; véase también Max Black, *Models and Metaphors* (Ithaca, 1962). <<

[102] La alusión se dirige básicamente a Benjamin Lee Whorf, *Language, Thought and Reality* (Nueva York, etc., 1956). Vuelvo aquí a estar en deuda con *sir* Karl Popper, que me ha hecho ver tanto el interés como las limitaciones de la hipótesis de Whorf: el lenguaje no tiene por qué ser una barrera para el pensamiento crítico. <<

[103] Cicerón, *De Oratore*, III, 161, traducción inglesa según la ed. cit. <<

[104] R. L. Colie, Paradoxia Epidemica, *The Renaissance Tradition of Paradox* (Princeton, N. J., 1966). <<

[105] L. Volkmann, *Bilderschriften der Renaissanee* (Leipzig, 1923), pág. 17. <<

[106] Dionisio, ed. cit., pág. 182: sobre los antecedentes de esta doctrina véase Peter Crome, *Symbol und Unzulänglichkeit der Sprache*, Munich, 1970. <<

[107] M. Ficino, *Sopra lo Amore ovvero Convito di Platone*, ed. G. Rensi (Lanciano, 1914), Orazione VII, capítulo 13:

«De lo amore divino, e quanto e utile,

e di quattro spezie di furori divini

«…Il furore divino è una certa illustrazione della Anima razionale, per la quale, Dio, l'anima da le cose superiori a le inferiori caduta, senza dubbio da la inferiori a le superiori ritira. La caduta della Anima da un principio dell'universo infimo a'corpi, passa per quattro gradi, per la mente, ragione, oppenione e natura. Imperochè essendo nell' ordine delle cose sei gradi, de' quali il sommo tiene essa unità divina, lo infimo tiene il corpo: ed essendo quattro mezzi i quali narrammo, è necessario qualunque cade da 'l primo insino a l'ultimo, per quattro mezzi cadere. Essa unità divina è termine di tutte le cose e misura: senza confusione e senza moltitudine. La mente Angelica è una certa moltitudine di Idee: ma è tale moltitudine che è stabile e eterna. La ragione della Anima è moltitudine di notizie e d' argomenti, moltitudine, dico, mobile, ma ordinata. L'opinione ch' è sotto la ragione, è una moltitudine di immagini disordinate, e mobili: ma e unita in una sustanzia e in un punto. Conciò sia che la Anima nella quale abita la opinione, sia una sustanzia la quale non occupa luogo alcuno, La natura, cioè la potenzia del nutrire che è da l' Anima, e ancora la complessione vitale, ha simili condizioni: ma è per i punti del corpo diffusa. Ma il corpo è una moltitudine indeterminata di parti e d' accidenti, suggetta al movimento, e divisa in sustanzie, momenti e punti. L'Anima nostra risguarda tutte queste cose: per queste discende, per queste saglie». <<

[108] Ficino, *op. cit.*, capítulo 14. <<

[109] Goethe, *Faust* I, Hexenküche:

«Ich kenn' es wohl, so klingt das ganze Buch:
Ich habe manche Zeit damit verloren,
Denn ein vollkommer Widerspruch

Bleibt gleich geheimniswoll für Kluge wie für Thoren». <<

[110] Will-Erich Peuckert rastrea cabalmente la relación entre esta tradición y el neoplatonismo florentino en Pansophie, *Ein Versuch zur Geschichte der weissen und schwarzen Magie* (Stuttgart, 1936 y Berlín, 1956). <<

[111] Goethe, *Faust*, partes I y II (abreviadas) traducido al inglés por Louis MacNeice y E. L. Stahl (Londres, 1965), págs. 21-22. <<

[112] *Geheime Figuren der Rosenkreuzer aus dem 16. und 17. Jahrhundert* (Altona, 1785; reimpreso en Berlín, 1919). He elegido la lámina 8, en la que se pretende mostrar «cómo ejercen su acción sobre este mundo tres clases de mundo, el mundo-sol terrestre, el celestial y el infernal, y cómo también el País de los Muertos (el limbo y la completa oscuridad)..., no menos que el País de la Vida y el Paraíso celeste o el Tercer Cielo, no están fuera de este mundo. Y que el hombre alberga todas las cosas, cielo e infierno, luz y oscuridad, vida y muerte, en su corazón». Aparecen los tres mundos en forma de tres círculos que se cortan, encerrados en el círculo divino y compartiendo todos la zona central del corazón. Las inscripciones y pictografías facilitan la interpretación y la meditación. H. Birven, *Goethes «Faust» und der Geis der Magie* (Leipzig, 1924), págs 75 y ss. apunta a Georg von Welling, *Opus Mago-Cabbalisticum et Theosophicum* (Hamburg vor der Hoher, 1735), pág. 96. Con relación a un diagrama cósmico de esta clase, Harold Jantz, *Goethe's «Faust» as a Renaissance Man* (Princeton, N. J., 1951), págs 61 y ss. se refiere a las imágenes que se encuentran en los escritos de Fludd y obras semejantes. <<

[113] Un análisis de este libro y sus connotaciones se encontrará en D. P. Walker, *Spiritual and Demonic Magie from Ficino to Campanella* (Londres, 1958) (Studies of the Warburg Institute, vol. XXII), y Francis A. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition* (Londres, 1964), en especial el capítulo 4. <<

[114] F. Saxl, *Antike Götter in der Spätrenaissance* (Studien der Bibliothek Warburg, VIII), pág. 17: «*Dieser Begriff der Form entspricht der Rolle des Namens in der Zauberei. Beide sagen etwas über das Wesen des Dinges aus*». Cf. la observación de G. Santayana sobre el Juicio de Paris: «El que las diosas se desvistan… no cuadra con mis principios exegéticos, y lo declaro herético. Las diosas no pueden desnudarse, porque sus atributos son su sustancia» (*Soliloquies in England and later Soliloquies*, Londres, 1937. pág. 241). <<

[115] *Opera Omnia*, pág. 355. <<

[116] Frances A. Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century* (Londres, 1948) (Studies of the Warburg Institute, vol. XV), págs. 36 y ss. <<

[117] Battista Fiera, *De Iustecia Pingenda*, ed. y trad. de James Wardrop (Londres, 1957). Véase también mi artículo citado anteriormente, nota 12. <<

[118] Migne, *PL LXXVI*, col. 1251. En Gregorio es posible que el nombre signifique tan sólo «poder», pero en la literatura popular la identidad de nombres parece haber propiciado la identidad de conceptos. Cf. C. S. Lewis, *The Allegory of Love* (Oxford. 1936). pág. 86: «Los siete (u ocho) Pecados Mortales, a los que se imaginaba como personas, llegaron a ser tan familiares que al parecer el creyente acabó por perder la capacidad de distinguir entre su alegoría y su pneumatología. Las Virtudes y los

Vicios llegan a ser tan reales como los Ángeles y los Demonios». <<

[119] P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della Pittura*, etc. (Roma, 1844), libro VII, capítulo III. <<

[120] Cf. E. v. Möller, «Die Augenbinde der Justizia», *Zeitschrift für christliche Kunst*, XVIII, 1905. <<

[121] Cf. A. Warburg, *I Costumi Teatrali per gli Intermezzi del 1589*, ed. cit, en especial pág. 280, donde se demuestra que ciertos emblemas eran de hecho invisibles para los espectadores y que hasta algunos observadores inteligentes y cultos desconocían el verdadero significado de estas figuras. <<

[122] Giovanfrancesco Pico della Mirandola, *Strix, sive de ludificatione daemonorum* (Bolonia, 1523), liber II. Sobre la teoría neoplatónica de las manifestaciones visuales cf. Ficino, ed. cit., págs. 876 y 938. El primero de estos pasajes es notable por hacer referencia a los «demonios buenos» que están unidos a su cuerpo (espiritual) y «presiden» a ciertos animales, frutos, vientos moderados, buen tiempo y —entre nosotros los humanos— las artes y la música, la medicina, la gimnasia, etc. Nos volvemos a situar en la frontera entre la demonología y la alegoría. <<

[123] Cf. Dante, *Paradiso*, IV, 40 y s., donde se presenta la doctrina de la acomodación en la forma tomista racional. Sobre sus fuentes cf. la edición de G. A. Scartazzini (Leipzig, 1882), III, págs. 88 y ss. Véase también este volumen, pág. 53. <<

[124] Cf. K. Lange, *Der Papstesel* (Gotinga, 1891); A. Warburg, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luther's Zeiten*, ed. cit, pág. 524; H. Grisar, S. F.

y F. Heege, S. J., *Luthers Kampfbilder*, Lutherstudien, V, 3, 4 (Friburgo, 1923). <<

[125] El arte y la literatura modernos brindan diversos ejemplos interesantes de este tipo de influencia Las repercusiones de teorías como las de Freud o Jung desbordan el pequeño círculo de los que leen y entienden los escritos técnicos en los que en un principio fueron expuestas estas ideas. Algunos de los lemas de estas teorías se vieron distorsionados hasta hacerse irreconocibles, pero esto no les privó de fascinación e influjo. El atractivo y efecto de palabras «platónicas» como *idea* o *furore* bien pueden compararse a los de términos como «inconsciente», «símbolo», «patrón» o «integración», que se cargan de una significación vaga, pero emotiva. <<

[126] Giarda, *op. cit.*, véase Apéndice, parágrafo 7. <<

[127] Galileo Galilei, *Diálogo del due Massimi Sistemi del Mondo, Le Opere di Galilei*, edizione nazionale (Florencia, 1933), vol. 7, pág. 129-131. <<

[128] Joseph Addison, *Dialogue on the Usefulness of Ancient Medals* (Londres, 1726), págs. 30-31. <<

[129] Véase anteriormente, pág. 213. <<

[130] Cf. Reynolds, *Discourses*, IV «Un pintor histórico pinta al hombre en general; un retratista a un hombre concreto, y en consecuencia un modelo incompleto». <<

[131] No deseo que parezca que estas observaciones agoten el problema de lo universal en el arte, pero la palabra «abstracto» se presta a la confusión de los problemas que están en juego. Como señalaba I. A. Richards en relación con su propia esfera de estudio: «Quizás convenga insistir… en que el pensamiento abstracto no es una hazaña intelectual sofisticada y altamente especializada… el organismo más sencillo cuando su conducta

es selectiva está abstrayendo... el pensamiento filosófico inglés... anduvo perdido en discusiones estériles por una equivocación en torno a esto... se suponía que la mente comenzaba con ideas concretas y luego llevaba a cabo un operación peculiar que deparaba las abstractas Pero la mente es primordialmente abstractiva; de todo lo que roca recoge algunos aspectos y omite otros...» (*Interpretation in Teaching Londres*, 1938. pág. 380). Véase también el ensayo que da título a mi *Meditations on a Hobby Horse* (Londres, 1963) y mi *Art and Illusion* (Londres, 1960). **<<**

[132] Véase mi reseña de Charles Morris, *Sings, Language and Behaviour* (Nueva York, 1916), *The Art Bulletin*, vol. XXXI, 1949, págs. 70 y ss. **<<**

[133] En una conferencia de 1887 de Jakob Burckhardt, «Die Allegorie in den Künsten», *Gesamtausgabe*, vol. XIV, ed. E. Dürr (Stuttgart, 1933) figuran varias observaciones satíricas sobre este uso. **<<**

[134] Sobre la historia de este desacuerdo, véanse Karl Bühler, *Sprachtheorie* (Jena, 1934), págs. 185-186, y Lieselotte Dieckmann, «Friedrich Schlegel and Romantic Concepts of the Symbol», *Germanic Review*, 1959. En 1827 ridiculizaba C. F. v. Rumohr la moda del término símbolo en su *Italienische Forschungen* (ed. J. v. Schlosser, Francfort, 1920), pág. 21. Sobre la historia del uso francés del término véase Lloyd James Austin, *L'Univers Poétique de Baudelaire* (París, 1956), capítulo 1. En lo que sigue mc he inspirado en mi artículo sobre «El uso del arte para el estudio de los símbolos», citado anteriormente, nota 85. **<<**

[135] *«The New Science» of Giovanni Battista Vico*, traducido al inglés de la tercera edición por T. G. Bergin

y M. H. Fisch (Ithaca, 1948), parágrafo 435. <<

[136] Vico, ed. cit, parágrafo 378. <<

[137] Vico, ed. cit., parágrafo 405. <<

[138] Véase anteriormente, pág. 230. <<

[139] Vico, ed. cit., parágrafo 487. <<

[140] Ernest Lee Tuveson, *Millennium and Utopia* (Berkeley etc., 1949), en especial el apéndice, «The Age of Fable and Approach to Romanticism». <<

[141] Arnaldo Momigliano, «Friedrich Creuzer and Greek historiography». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. IX, 1946, págs. 152-163, y Ernst Howald, *Der Kampf um Creuzers Symbolik* (Tubinga, 1926). <<

[142] Citado en Howald, *op. cit.*, págs. 63-68. <<

[143] G. W. F. Hegel, *Sämtliche Werke*, ed. H. Glockner (Stuttgart, 1927), vol. XII. (*Vorlesungen über die Aesthetik*, parte II, sección I, ed. cit, pág. 407). <<

[144] Ed. cit, pág. 480. <<

[145] Ed. cit. pág. 420. <<

[146] Johann Jakob Bachofen, *Oknos der Seiflechter*, ed M. Schroeter (Munich, s. a.). <<

[147] M. Dorer, *Historische Grundlagen der Psychoanalyse* (Leipzig, 1932). <<

[148] R. A. Scherner, *Das Leben des Traumes* (Berlín, 1861). <<

[149] Yolande Jacobi, *Complex, Archetype, Symbol* (Nueva York, 1959). <<

ÍNDICE

Imágenes simbólicas 2

Prefacio 6

Introducción: Objetivos y límites de la iconología 11

Apéndice: El programa de Annibale Caro para Taddeo Zuccaro[*] 70

Tobías y el ángel[*] 76

Las mitologías de Botticelli[*] Estudio sobre el simbolismo neoplatónico de su círculo 90

Apéndice: Tres cartas de Lorenzo de Pierfrancesco de Médicis no publicadas hasta ahora[180] 193

Una interpretación del «Parnaso» de Mantegna[*] 199

La «Stanza della Segnatura» de Rafael y la índole de su simbolismo[*] 205

Hipnerotomaquiana[*] 267

La Sala dei Venti del Palazzo del Te[*] 287

El asunto del «Orión» de Poussin[*] 316

Icones Symbolicae[*] Las filosofías del simbolismo y su relación con el arte 324

Apéndice: Introducción a Christophoro Giarda 462

Nota bibliográfica 471

Lista de ilustraciones 472

Índice alfabético 483

Notas 506